

موسوعة الفكر الأدبي

د. نبيل راجب

الجزء الأول



Bibliotheca Alexandrina



0024216

٠ ٣٢٢

موسوعة الفكر الأدبي

الجزء الأول

د . نبيل راغب



الموسوعة العربية للنشر والتوزيع

١٩٨٨

الإخراج الفني

رفيق يونس

منهج الموسوعة

كان الدافع الأساسي وراء تأليف هذه الموسوعة ، خلو المكتبة العربية من الدراسات الأدبية والنقدية التي تتناول القضايا أو المضامين أو « الثيمات » الأساسية التي تشكل المحتوى الفكري للأعمال الأدبية . وذلك على الرغم من ضرورة مثل هذه الدراسة سواء للباحث الأكاديمي أو المتلوق العادي للأدب ، لأنها تشكل نورا هاديا أو مفتاحا للعالم الفكري عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون ولكن بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال . خاصة وأن القضايا والمفاهيم الفكرية عبر تاريخ الأدب الانساني تكاد تكون واحدة في جوهرها ، في حين يكمن الاختلاف في التوزيعات التي تختلف باختلاف روح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها .

وحتى المفاهيم التي يبدو أنها ارتبطت بالأدب في عصوره الحديثة مثل الأحلام والبراءة والجنس والضياع والعدم والعبث والغضب والقلق والملل والوهم . . . الخ . هذه المفاهيم يمكن تتبع أصولها إلى المنابع الأولى للأدب وإن كانت قد تبلورت بشكل واضح محدد في العصر الحديث . ولعل هذا يرجع إلى أن المفاهيم التي شكلت مضمون الأدب العالي ، كانت مرتبطة ارتباطا عضويا بجوهر النفس البشرية . وهو جوهر لا يتغير بتغير الزمان أو المكان ، وإن كانت مظاهره تنوع وتبدل إلى حد التناقض . ينطبق هذا مثلا على مفهوم الفروسية الذي ارتبط بعصر سمي باسمه ، بما يعني أنه انتهى بانتهاه عصره ، لكننا نكتشف من خلال هذه الموسوعة أن الفروسية روح كامن في النفس البشرية ذاتها ، وتعني سلوكيات وأفكاراً معينة ، ولا تعني بالضرورة فارسا يمتطي جوادا يهرع به لنجدة المظلومين والمضطهدين .

ونحن لا نذكر أن هناك دراسات أكاديمية قيمة - سواء في مصر أو في العالم العربي - دارت حول أحد هذه القضايا والمفاهيم في أعمال أديب معين ، لكنها في النهاية دراسات تهم المتخصصين وغيرهم من المهتمين بمثل هذا الأديب بحكم أنها قاصرة عليه ، لكنها لن تفيد القارئ أو المتذوق العادي الذي يريد أن يلم بالدور الذي لعبه أحد هذه المفاهيم في أعمال الأدياء الآخرين ، والخط البياني الذي تغلف به في تشكيلها الفني ، والأسباب الكامنة وراء ظهوره في عصر ، واختفائه في عصر آخر . . . الخ . ذلك أن الأديب لا يستمد مفاهيمه ورؤاه من فراغ ، فهو يبدأ من حيث انتهى الذين سبقوه ، حتى لو كان موقفه منهم هو الرفض التام . ثم يشرع في إضافاته التي غالبا ما تتمثل في إسقاطات عصره ، وفي مدى براعته في تشكيلها فنيا بحيث يوسع من رقعته التقاليد الفنية .

ولا يعني هذا أن هذه المفاهيم ثابتة جامدة تماما على المستوى الفكري بحيث يمكن أن تفرض أشكالا فنية معينة . فهي تملك من المرونة ما يساعدها على مواكبة تطور الفكر الانساني ، ومن ثم تمنح الأديب طاقات متجددة للإبداع في مجال الشكل الفني . ولذلك لم تهمل هذه الموسوعة جانب التشكيل الفني لهذه المفاهيم الفكرية ، خاصة وأنه الجانب الذي يمكن للأديب أن يصلح ويجول فيه بصفته فنانا قبل أن يكون مفكرا منظرا . ذلك أن جانب المضمون الفكري لا يتمتع مثل هذه الفرصة لأنه مرتبط بالقيم الانسانية الراسخة مثل الحق والخير والجمال وما يتفرع منها من مفاهيم متنوعة . وهي قيم لا يمر أديب على مهاجتها في أعماله حتى لو ادعى ذلك من قبيل لفت الأنظار إليه ، وإن كان من حقه الهجوم على إساءة استخدامها لتنفيذ أهداف لا تمت بصلة إليها في النهاية ، مثل تحويلها إلى مجرد شعارات جوفاء أو واجهات براءة لإخفاء نيات فاسدة عفتة . ومن الملاحظ أن كل مفاهيم الأدب العالمي تتفرع بطريقة أو بأخرى من هذه القيم الأساسية : الحق والخير والجمال . ولذلك تبدو المضامين الأدبية

المتعددة وكأنها مستمدة من نسيج عضوى واحد ، يتمثل فى التجربة الإنسانية من أجل حياة أفضل على هذه الأرض عبر التاريخ .

كذلك كان من أهداف هذه الموسوعة ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع المفهوم الفكرى الواحد عبر عصور متتابعة ، ومن خلال أعمال أدبية متنوعة ، وفى مناطق جغرافية مختلفة ، مما يمكن القارئ من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل . وهذا بدوره يفتح آفاقاً جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للمفهوم الفكرى الواحد ، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية ، وبمجرد الموقف الإنسان العربى من عصره . فالفكر الإنسانى ملك للجميع ، ولكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب فى بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها بين الآداب العالمية الأخرى .

ومن الخطأ الاعتقاد بأن العمل الأدبى الذى يدور حول مضمون فكرى رئيسى ، يفترض فيه عدم الاقتراب من المضامين الأخرى . فهذه المضامين التى تشكل فيما بينها نسيجاً عضوياً متلاحماً ، تفسر لنا ظاهرة الامتزاج بين عدة مضامين فى عمل أدبى واحد . قد يبرز واحد منها ويصبح مضموناً رئيسياً ، لكن هذا لا يمنع قدرتنا على تتبع المضامين الأخرى التى تلعب دور النغمات المساعدة والمجسدة للنظرة الإنسانية الشاملة عند الأديب .

ولقد شكل هذا معضلة أو عقبة فى سبيل هذه الموسوعة ، إذ كان من الضرورى اختيار الأعمال الأدبية التى تركز على مضمون فكرى رئيسى حتى يتمكن القارئ من تتبعه بسهولة ، ومن ثم تجاوز المفاهيم الثانوية أو الجانبية فى هذه الأعمال حتى لا ينتشت الخط البيانى . ولكن إذا تحولت هذه المفاهيم إلى مضامين رئيسية فى أعمال أخرى فإن الأضواء التحليلية تسلط عليها فى فصل

آخر يدور حول هذا المضمون وهكذا . أما إذا تساوى أكثر من مفهوم فكري في الأهمية داخل العمل الأدبي الواحد ، فإن من الضروري العودة إلى نفس العمل الأدبي مرة أخرى في فصل جديد يدور حول المضمون الثاني أو الثالث وهكذا .

ولم يكن من السهل التغلب على هذه العقبة إلا بعد وضع استراتيجية شاملة للموسوعة ، بحيث تم تصنيف وتحديد الأعمال الأدبية التي جسدت مفاهيم فكرية معينة ، وذلك اعتمادا على اطلاعنا عليها ودراستنا لها على مدى ما يزيد على ربع قرن . وهي أعمال امتدت من ملاحم الإغريق ومآسيهم حتى آخر صيحات مسرح الغضب والعبث واللارواية في العصر الحديث . وطالما أن البحث يجري على أساس تتبع المضامين الفكرية بطول ما يقرب من ثلاثة آلاف عام ، فقد نحتم علينا القيام بقراءات ودراسات تحليلية جديدة تشمل معظم الأعمال المرتبطة بهذه المضامين ؛ كل مضمون على حدة بحيث يبدو لنا متسقا محددًا متبلورا ، وخاليا من الفجوات والثغرات قدر الإمكان . وهي أعمال قد يسمع بها القارئ العادي لأول مرة ، ولكنها لا بد أن نجعل نظرتنا إلى المضمون الفكري والشكل الفني النابع منه أكثر اتساقا وشمولا .

وكان في نيتي في أول الأمر أن أضمن الموسوعة قائمة بالمراجع والأعمال والقراءات ، وذلك للقارئ الذي يرغب في الرجوع إليها . ولكنني بعد الانتهاء من الموسوعة اكتشفت أنني اعتمدت أساسا على الأعمال الأدبية التي اتخذت من هذه المفاهيم مادة فكرية لها ، وهي أعمال من الكثرة والتعدد بحيث يبدو تسجيلها في قائمة أبجدية في نهاية الجزء الثاني من الموسوعة ، نوعا من استعراض الفضلات . هذا بالإضافة إلى أنها ذكرت فعلا باسم مؤلفها وتاريخ نشرها أو عرضها على الجمهور في فصول الموسوعة المتتابعة . أما الدراسات النقدية التي رجعت إليها للاسترشاد بها فكانت من القلة بحيث لا تحتمل تسجيلها في قائمة مراجع ، كما قمت بذكرها عند الاستشهاد بها في ثنايا الموسوعة .

وكان الهدف من الاعتماد أساسا على الأعمال والنصوص الأدبية ،
والتقليل بقدر الامكان من التركيز على الدراسات النقدية ، هو وضع القارئ
وجها لوجه أمام هذه الأعمال حتى يسهل عليه تعمق الخط الفكري ، وحتى
لا تتحول الدراسات والمراجع النقدية إلى حاجز بين القارئ والأعمال الفنية .
وقد تفاديت بدوري التوغل في التحليل النقدي حتى لا أؤرض وجهة نظري على
القارئ ، في مجال فكري يحتمل اختلاف وجهات النظر بطبيعته .

ولكن هذا لا يعنى أن كل فصل من فصول هذه الموسوعة يشمل كل
الأعمال الأدبية التى جسدت المفهوم الفكرى الذى يدور حوله الفصل . فمن
المستحيل القيام بهذه المهمة ، لأنها تعنى ببساطة تحول كل فصل إلى مجلد قائم
بذاته . ولذلك اعتمد منهج الموسوعة على الاختيار الذى يمثل بقدر الامكان
اللامح المميز للمفهوم الفكرى المطروح للتحليل والتحديد في كل فصل ، أى
أنه نهض على سبيل المثال لا الحصر . أما القارئ أو الباحث الذى يريد
الإحاطة الشاملة بمفهوم فكري معين ، فإن هذه الموسوعة تقدم له المفاتيح
أو المؤشرات الكفيلة بمساعدته على القيام بمثل هذه المهمة .

وعلى قدر المشقة التى واكبت معظم مراحل الموسوعة ، فإن المتعة الفكرية
والفنية التى نبتت منها لم تكن أقل منها فى القدر إن لم تزد عليها . ونحن لا نلفت
نظر القارئ إلى الجهد الشاق وراء تأليف هذه الموسوعة ، بقدر ما نرجو له
الحصول على أوفر نصيب من المتعة الفكرية والفنية وذلك من خلال هذه الرحلة
الطويلة مع الفكر الأدبى عبر ثلاثين قرنا من الزمان . وإلى اللقاء فى الجزء الثانى
من الموسوعة .

٢ يناير ١٩٨٦

د . نبيل راجب

١ - الأوبة

كانت الأوبة من المضامين التي فرضت نفسها بقوة على الأدب العالمى منذ بداياته الأولى . فعلى الأدب المصرى القديم وصلت الينا نماذج من الحوار الذى يدور بين الأب وابنه على هيئة نصائح يسديها الأب من خلال خبرته الطويلة فى الحياة . وعلى الرغم من أن الهدف من هذا الحوار كان أخلاقيا بحثا ، فإن فيه من الصور الشعرية والتراكيب البلاغية ما يجعله ينضوى تحت فن الأدب .

وفى المأسى الاغريقية برز الأب كشخصية ذات جوانب خصبة تتبع منها شتى الأحاسيس والانفعالات والدلالات الموحية . فعلى مسرحية « إليكترا » التى كتبها الشاعر الاغريقى يوريبيديس عام ٤١٣ قبل الميلاد لم تجد إليكترا هدفا فى حياتها أسمى من هدف الانتقام من أمها لمقتل أبيها . فقد ملك عليها كل كيائها لدرجة أن علم النفس الحديث استخدم اصطلاح « عقدة إليكترا » بالنسبة للمفئدة التى تتعلق بأبيها تعلقا مرضيا يعوق نمو أحاسيسها الطبيعية التلقائية تجاه الجنس الآخر بصفة عامة . فهى ترى فى أبيها نموذجا أعلى لما يجب أن يكون عليه رجل حياتها ، وإذا لم تنطبق هذه المواصفات عليه ، فليس ثمة ضرورة أن تقبل أى رجلا لا يحقق هذا المعيار المسبق .

فى مأساة يوريبيديس تدفع إليكترا أخاها أوريسست لقتل أمها كليتمسترا انتقاما لمقتل أبيها أجا ممنون . ويبدو أن هذه المأساة كانت مغرية لأدباء الاغريق بحيث عاجلها أيسخيلوس فى الجزء الثانى من ثلاثية « الأوريسستيا » ، وسوفكليس فى مسرحية « إليكترا » عام ٤٠٩ ق . م وعلى الرغم من اختلاف نظر هؤلاء الأدباء تجاه المضمون الواحد ، واختلاف تفسيرات النقاد له فإن المحور الثابت فى شخصية إليكترا أنها ظلت تؤكد لنفسها أنها ابنة أجا ممنون ولا تعرف لوجودها معنى آخر سوى ذلك . لكن الانتقام لمقتل أبيها أفقدها توازن عقلها ، وأحال حياتها إلى جحيم من العزلة والضياع ، مما يؤكد عمليا أن حبها لأبيها كان أقوى من حبها لحياتها نفسها .

ولم تفقد شخصية إليكترا سحرها عبر تاريخ الأدب العالمي ففي العصر الحديث كتب يوجين أونيل مسرحية « الحداد يليق بالكثرا » التي قدم فيها شخصيتي كريستين ولأفينا كتجسيد معاصر لشخصيتي كليمنسترا وإليكترا . كذلك كتب جان جيرودو مسرحية « إليكترا » التي يرى الناقد جون جاسر في كتابه « المسرح في مفرق الطرق » أنها تتراوح بين العمق والسفسطة الفنية ، بين الروح التراجيدية والدعابة ، وهي تجمع بين السخرية المدمرة والمهارة المفتعلة أحيانا ، وتقترب من حكايات غرف النوم العادية في أحيان أخرى . ومن الممكن أن توصف « إليكترا » بأنها المثال الكامل لأزمة الكاتب المسرحي المعاصر الذي يريد أن يستوحى مأسى الماضى لكنه لا يملك قدرة كتاب الماضى على الانفعال والعاطفة والوجدان والحياة المتدفقة . ذلك أن الكاتب المعاصر لا يستطيع أن يضرب على الأوتار الحساسة التي يقدمها مضمون مثل إليكترا بنفس عفوية يوريبيديس مثلا . فقد منح العلم الحديث معظم العلاقات الانسانية وتعود الناس على هذه القوالب التقليدية بحيث أصبحوا أقل استعدادا لتقبل المزيد من التوغل في أحرش النفس البشرية . ولذلك يعبر جيرودو في « إليكترا » عن اهتمامه الدائم بالكراهية التي سممت العلاقات بين فرنسا وألمانيا منذ الحرب الفرنسية البروسية . وقد كرس جيرودو بصفته دبلوماسيا فرنسيا تلقى تعليما لألمانيا ، كلا من حياته الدبلوماسية والأدبية من أجل إخماد جذوة هذه الكراهية .

ومع ذلك يتبنى جيرودو وجهة نظر يوريبيديس في الأسطورة الأورستية بدلا من وجهة نظر سوفكليس ، ذلك أنه لا يرى مجدا تحريريا في انتقام أبناء أجاممنون ، ويضفى على كليمنسترا شيئا من تأنيب الضمير ، أما إليكترا التي كرس حياتها للانتقام لأبيها فإنها ظهرت في صورة عصبية مرضية مثيرة للازعاج ، وبالتالي فنحن لا نحبها وخاصة عند شعورنا بأن الفزع يمشى مع خطواتها ، وفي النهاية تسبب موت أمها وإيجستوس ، بل إنها تجلب الدمار إلى بلادها والموت للكثير من سكانها الذين كان من الممكن أن يعيشوا في سلام . إن حب الأب وتكريم ذكراه شيء ، والانقياد الأعمى وراء شهوة الانتقام شيء مختلف تماما . ولذلك فإن ربات الغضب الرمزيات اللال بدان فتيات قبيحات سيئات الخلق في المشهد الأول من المسرحية ، يكتمل غوهرن في النهاية . إنهن في طول إليكترا نفسها تماما ، لأن ربات الغضب وإليكترا قد أصبحن شيئا واحدا . وبينما تلتهم النيران المدينة ، تصر بطلة جيرودو المتشمة المحنقة على إيمانها بصحة موقفها ، وعلى ذلك الاعتقاد المريح المشكوك فيه بأن بلادها ستقوم ثانية على أسس جليدة من الحقيقة .

ومن الواضح أن جيرودو يمتد الانتقام حتى لو كان من أجل الأب ، أى باسم العدل . ومن هنا كانت مرارة اليأس التي استشعرتها إليكترا عندما حققت انتقامها الذي عاشت من أجله ففي حوار بين إليكترا وربات الغضب ، تلاحظ إحداهن اللهب يلتهم المدينة وتعلم أن هذا هو الضوء الذي أراذته إليكترا حينما طلبت الحقيقة ، لكن إليكترا لا تملك إلا أن تحجب يباس قاتل : « أنا أملك ضميري ، أنا أملك العدالة ، أنا أملك كل

شيء . وكان جيروودو يريد أن يقول إن الأبوّة والأحاسيس التابعة منها أسمى من الانتقام حتى لو كان من أجلها .

وعلى الرغم من غياب الأب جسدياً ، فإن ذكره تحرك التصاعد الدرامي من خلال التورات القائمة بين الأم وكل من الابنة والابن من ناحية ، وبين إليكترا وإيجستوس من ناحية أخرى . وينتهي الأخير إلى الاعجاب بها بعد أن يتحمل عملية تحول ساخرة من شخص داعر فاسق جبان رضيع لنزوات كليتمسترا إلى إنسان قادر على احترام النبيل الانساني السمع في حين تبدو إليكترا نبيلة بصورة متزمتة قاسية . بل إنه يتحول إلى بطل قادر على إنقاذ بلاده تماماً قبل أن تقتله إليكترا بكل ما تحمله من حق الانتقام لأبيها . ويمتد انتقام إليكترا ليشمل احتجاجها المرير ضد نفاق الآلهة وحقدهم ، فتصرخ قائلة إنهم لا يستطيعون أن يصنعوا هذا معها ، وأن يقتلوا عشيق أمها ومعاونيها في اغتيال أبيها أجاممنون . لقد حول الآلهة متطفلاً إلى رجل عادل ، وجعلوا من الغاصب ملكاً . وهكذا تطيش سهام إليكترا ولا تشعر أن انتقامها لأبيها قد أحاد الهدوء لنفسها المضطربة .

أما يوجين أونيل في مسرحية « الخداد يليق باليكترا » (١٩٣١) فيقدم ثلاثية مسرحية تبدأ « بالعودة إلى الوطن » ، ثم « الفريسة » و « المأخوذ » والأجزاء الثلاثة مستوحاة من « أوريستية » إيسخيلوس ، لكن أحداثها تدور في مقاطعة نيوانجلاند في القرن التاسع عشر من خلال منظور فريدو للعلاقة بين الأب والابنة . فبدلاً من أجاممنون نجد إزرا مانون الجنرال العائد من الحرب الأهلية ، في حين تقوم زوجته كريستين بدور كليتمسترا ، وابنته لافينيا بدور إليكترا ، وابنته أوريين بدور أوريست . لكن الاسقاط المعاصر الذي استحدثه أونيل يتمثل في الصراع بين النزعة البيوريتانية التطهريّة والعاطفة الرومانسية الجامحة .

وكان الروائي الفرنسي بلزاك في طليعة الأدباء الذين جسّدوا روعة الأبوّة وأبعدها وأعمقها التي يصعب حصرها أو التنبؤ بها . ففي عام ١٨٣٤ كتب رواية « الأب جيرو » التي يصعب تلخيصها دون تشويها ، ولذلك يستحسن أن نقدم هذا المختطف الذي يحاول فيه بلزاك تحليل مفهومه للأبوّة من خلال شخصية بطله جيرو :

« كانت هي المرة الأولى التي دخل فيها أوجين حجرة الأب جيرو ، ولم يستطع أن يغالب شعور الدهول الذي استحوذ عليه عندما أدرك التناقض الصارخ بين الجحر الذي يقيم فيه الأب وبين زى الابنة التي أبصرها منذ فترة قصيرة . كانت النافذة بلا ستائر ، في حين جعلت الرطوبة ورق الحائط المزخرف يتساقط في مواضع كثيرة ويكشف عن الطلاء الأصفر المغبر من تحت . وكان الفراش الزرّي الذي رقد فوقه الرجل الكهل لا يباهي بكثير من دثار رقيق الحال ولحف محشوب رقع كبيرة من ملابس مدام فوكيه العتيقة . وكانت الأرض رمليّة رطبة وقرب الفراش خوان ليل لا درج له ولا غطاء من رخام . ولم يكن ثمة أثر للنفار في المدفأة الخاوية ، ويهوراها كانت هناك منضلة مربعة من خشب الجوز كان الأب

جوريو يتناول فوقها طعامه . وكانت قبعته ملقاة فوق منضدة صغيرة أخرى لا تصلح لشيء ولو كان ثمة كادح بالأس مدقع الفقر يقطن في غرفة بسطح بيت لما كان أسوأ مقاما من الأب جوريو في منواه هذا بمنزل مدام فوكيه . فإن مجرد النظر إلى الحجرة قمين بأن يبعث فشعيرية في كيانك ويثير احساسا بالغم والضيق .

لقد كانت حقا أشبه بأسوأ زنزانة في سجن . ومن حسن الحظ أن جوريو لم يستطع أن يبصر الأثر الذي ولده هذا الجو المحيط به في نفس أوجين وهو يضع الشمعة التي كان يحملها فوق الحوائط الليلية . وما لبث الرجل المتكود أن استدار في مكانه متشبها بالغطاء المكوم حتى ذقته ، وقال :

— حسنا . وأيتها تحب أكثر : مدام دي ريستو أو مدام دي نيسنجان ؟
فأجاب الكاتب الحفوي :

— إنني أحب مدام ديفلين أكثر . لأنها تحبك أنت أكثر . .
فما أن سمع الرجل الكهل هذه الكلمات التي قالها الشاب ببالح الحرارة حتى برزت يده تحت الغطاء وتشبث بيد أوجين وقال بامتنان :

— شكرا لك . شكرا لك . إذن فما الذي قالته عني ؟

فكرر الطالب عبارات البارونة مضيفا إليها زخرفا من عنده ، والكهل يستمع إليه منصتا وكأنما يستمع إلى صوت من السماء . . وقال أخيرا :

— بالبلنية العزيزة ! نعم ، نعم إنها لا تكن لي سوى كل ود لكن يجب ألا تصلق كل ما تحكيه لك عن أناستازي : فلعلك ترى أن الأختين كلتاهما تغار من الأخرى . وهذا برهان آخر على المحبة والود . ثم إن مدام دي ريستو شديدة الود لي هي أيضا ، وهذا ما أعلمه عنها ، فإن الأب مطلع على سرائر أبنائه لدرجة تقترب من اطلاع الخالق على سرائرها جميعا . إن الأب ينفذ ببصيرته إلى أعماق قلوبهم . إنه يعرف نياتهم ومقاصدهم . وكلتا الأبتين لا تعرفان سوى الحب الصادق العميق . أه ، لو كان لكل منهما فقط زوج صالح ، إذ لكنت سعيدا غاية السعادة ، ولذلك أقول إن السعادة غير مكتملة في مكان التحتاني هذا . فهل لي أن أعيش معها ، أن أستمع فقط إلى صوتها ، وأن أشعر أنها عن قرب ، وأن أراها تذهبان وتحيثان مثلما اعتدت في بيتنا عندما كانتا معي . عجباً ! إن قلبي ليطفو لمجرد التفكير في هذا . . هل كانت ملابسها جميلة ؟

قال أوجين :

نعم . لكن قل لي يامسيو جوريو ، كيف تأل لا بتيك الحاصل على بيت جميل لكل منهما ، في حين أنك تقيم في حجر كهذا ؟
قال بغير اكتراث متكلف :

وكيف لي أن أريد أفضل عما أنا فيه ؟ لا أجد عندي القدرة الكافية كي أشرح لك حقيقة

الحال ، فأننى لم أعتد صياغة الكلام بدقة واحكام . لكن كل شيء كامن هنا (قالها مرتا على قلبه) . لملك ترى أن حياتى الحققة ماثلة لى ابنتى الاثنتين . وطالما كانتا سعيدتين ، تتقلبان فى الثياب الانيقة ، وتغوص أقدامهما فى البسط الناعمة ، فمالذا يعينى من ثياب تكسونى أو من مضجع أرقد فيه ليلى ؟ لن أشعر قط بوطأة البرد ما دامتا مستدفئتين . ولن أحس أبدا بكآبة ما دامتا صاحكتين ليست لى متاعب الا متاعبهما . وعندما تصبح أبا أنت أيضا وتسمع أصوات أطفالك الرقيقة . فسوف تقول لنفسك : « كل هذا من صلبى أنا » . سوف تلتصق بهم أيما التصاق حتى ليبدو أنك تستشعر كل حركة تصدر عنهم حيثما كنت فأننى أسمع أصواتهم ترن فى أذن . لو مسها حزن فإن نظرة من أعينها تجمد دى . يوما ما سوف تكتشف أن ثمة من السعادة فى سعادة الغير ما يكون أكثر من سعادتك بذاتك . هذا شيء لا أستطيع له تفسير ، شيء فى وجدانك يرسل جلوة من الدفء فى سائر كيانك . صفوة القول أننى أعيش حياتى ثلاثا : هل أقول لك شيئا طريقا فكها ؟ ليكن إذن . إننى منذ أصبحت أبا تقدمت درجات فى معرفة الخالق . إنه تعالى ماثل فى كل مكان فى الوجود ، لأن الوجود بأجمعه منبثق منه . وهذا شبيه بحالى مع أطفالى ياسيدى . إن عبقى لا بنتى أقرب إلى أن تكون من هذا الحب الالهى ، وإن كانت ابنتى أجل منى وأصفى . إن حياتهما موثوقة بحياتى إلى حد لا يعرف الانفصال . »

أما الكاتب المسرحى السويلى أوجست سترندبرج الذى كان ابنا غير شرعى لوالد غنى من خادمة ضعيفة بالثة ، فقد كان مفهومه للأبوة مختلفا . إذ أن هذا الشعور بالنقص ظل يحامره ويعذبه طوال حياته ، وانعكس بدوره على مسرحياته ففى مسرحية « الأب » (عام ١٨٨٧) تتلاشى المآلات التى أحاطت بمفهوم الأبوة من قبل . ذلك أن سترندبرج يتناول العلاقات الحميمة بمعالجة قاسية تكشف عن كل الصراعات والأحقاد الدفينة ، وتلقى الأضواء على العداء المستحكم بين الجنسين اللذين يخوضان حربا لا هوادة فيها ، لكن يبدو أن الغلبة فى النهاية قد عقدت للمرأة . لقد ناضل الكاتب بطل المسرحية نضالا بالغ العنف ضد زوجته لورا ، كما قاوم مصيره مقاومة تثير العطف أكثر مما تثيره من انفعال عنيف . كان حالة مرضية يعقله المزق ، ومع ذلك فمن الممكن أن نحلله تحليلا كاملا بوصفه شخصية مرضية دون أن نقلل من قوة دفاعه عن الرجولة فى مجتمع طغت عليه النساء . وهو نفس المنهج الدرامى الذى يكاد ينطبق على الأب وبلى لومان فى مسرحية آرثر ميلر « موت قوموسونجى » عندما يفشل فى علاقاته مع كل الناس وعلى رأسهم أبنائه ، ومع ذلك يظل يدافع عن وجوده المأسوى حتى النهاية .

وإذا كان الوهم فى « موت قوموسونجى » من صنع البطل نفسه حتى يحتمل وطأة الواقع المرير على كاهله ، فإنه فى مسرحية « الأب » من صنع الزوجة الماكسة لورا التى تستلرج بصورة ايجابية زوجها الكاتب للوقوع فى هوة الوهم ، وهم الاعتقاد بأن ابنته برتا

ليست منه ، ومن هذه الهوة دفعت به إلى هوة الجنون والموت . وهذا الانحياز المتلرج يتصاعد من فصل إلى آخر وبأسلوب درامي غير مباشر ، يجعلنا نشعر حتمية تأثيره المدمر على البطل الذي كان مستعداً تماماً للتأثر بالإنهاء نتيجة كرهه للمرأة بصفة عامة . إن لورا تطمئنه في أعز ما يملك وهو أبوته لبرتا . وتتطور للمركة بين الكابتين ولورا ، بحيث يتطابق شررها إلى كل من حولها ، ويستمر استنزاف كل منها للأخر بصورة مأسوية ، وخاصة عندما يرغب الأب في انتقال ابنته برتا من البيت إلى مدرسة داخلية خارج البلدة حتى لا تبقى في البيت تحت إرشاد أمها . وإذا كانت الابنة قد أطلعت أباهما أول الأمر ، فإنها عجزت عن أن تؤيده في اللحظة الحاسمة . بل إن أباهما نفسه يعجز عندما تشعل لورا كل أسلحتها لتنفيذ أراذلتها الشيطانية وذلك من خلال الشك الذي تثيره في نفسه ليسرى كالسم البطيء . وبذلك تحولت جنة الأبوة عنده إلى جحيم من الشك والضيق يتضح هذا في موقف الطبيب الجديد الذي استقدمته لورا لينصح أباهما بعدم الانجراف بأوهامه السود ويلح عليه بوضع الثقة الكاملة في نسب ابنته إليه ، لكن الأب لا يرى بدا من القول : « وهل هناك محل للثقة عندما يكون الأمر متعلقاً بامرأة ؟ هذا خطر » .

أما مفهوم الأبوة عند برنارد شو والكتاب المسرحيين اللذين أتوا بعده ، فكان عقلانيا بعيداً عن العواطف والانفعالات الجائعة التي وجدناها عند سترندبرج . ففي كتاب « جوهر الأبسية » يوضح شو أن الآباء يفرضون سلطتهم على الأبناء ويهددونهم بالعقاب والجحيم إذا حاولوا البحث عن السعادة في المنزل عن طريق تحقيق كياناتهم المستقلة ولذلك يجب ألا نتمعجب عندما يثور الأبناء ضد الآباء الذين يتصورون أن الأبوة يمكن أن تحمل في طياتها كل عوامل الارهاب والضغط والقمع والاذلال . ويعتقد شو أن الأبوة والأمومة قد تحولتا بمرور الزمن إلى أقنعة مثالية براقعة تخفي وراءها طغيانا حقيقيا . فإذا كان الآباء هم السبب في خروج الأبناء إلى هذا العالم ، فقد وجب عليهم توفير كل أسباب الكرامة واحترام الذات لهم . وليس هذا عطفاً أو تنازلاً منهم بل هو الواجب المفروض عليهم بحكم مسئوليتهم في انتاج هؤلاء الأبناء . والآباء اللذين يتهاونون في القيام بهذا الواجب لا يستحقون التمتع بشرف الأبوة .

في مسرحية « من يدري ؟ » يجسد برنارد شو هذا المفهوم الثوري من خلال شخصية الأب كرامبتون الذي لا يستطيع العيش مع زوجته بعد انتاج ثلاثة أطفال منها وذلك لا استحالة التضام بينهما بسبب ضيق أفقه وقصر نظره . ويعد أن يكبر الأطفال ويلغون مبلغ الشباب يحدث أن يقابلهم كرامبتون ذلك الأب العلق . وعندما يكشف أن هؤلاء الشباب هم أطفاله يحاول ادعاء مظهر الأب الذي قضى عمره بحثاً عنهم ، لكنهم يعاملونه بقسوة بالغة لأن أهمهم علمتهم أن ليس كل من أنجب أطفالاً يعد أباً . لقد هجرهم وهجر أهمهم منذ سنوات بعيدة ولم يزع حرمة لمنزل أو كرامة لزوجة أو حناناً لأطفال . وهو الآن

يتكلم عن حرمة المنزل وكرامة الزوجة وحنان الأطفال وواجباتهم التي تحتم عليهم احترامه وطاعته . ولكنه يجد الطريق مسدودا إلى قلوب الأبناء فيحاول كسبهم بابتداء المزيد من العطف والحنان ، لكنه يواجه بنفس البرود واللامبالاة بل والوقاحة ويدرك في نهاية المسرحية أن الأبوة لا تعني مجرد انجاب الأطفال ، إنها واجب ومسئولية ، ويجب ألا يتصلب لها إلا كل قادر على حلها .

ويجب ألا نربط بين ثورة أبناء كراميتون ضد أبيهم وبين نكران الجميل التقليدي الذي نجده في مسرحية شكسبير « الملك لير » عندما أنكرت كل من جونوريل وريجان فضل أبيهما لير عليها وهو الذي اندفع بكل عاطفته الجائعة ليمنحهما كل ما يملك من حب ومال وعقار ، في حين حرم ابنته الصغرى كورديليا من كل شيء لأنها لم تدع نفس الحب الكاذب المناق الموقت الذي تظاهرت به جونوريل وريجان حتى حصلتا على كل ممتلكاته ثم قامت بطرده شر طردة وهام على وجهه كالحيوانات في البرية . إن موقف لير يكاد يتناقض تماما مع موقف كراميتون الذي يحس أبنائه في قرارة نفوسهم أن واجبهم تجاه أنفسهم أقوى وأهم من واجبهم تجاه أبيهم الذي هجرهم في سن طفولتهم لأنه لم يرفق الدنيا هدفا سوى حياته الضيقة وأمانته المطلقة وقد علمتهم أنهم أنه يوجد نوعان من النظام الأسري : النوع الأول الذي ربتهم على قيمه ، والمؤسس على الحب المتبادل والعناية بواجب كل فرد تجاه نفسه ، ورفض كل المثاليات الزائفة وتحقيق الذات على أرض صلبة من الواقع الحى المعاش . أما النوع الثانى من الأسرة فانه قائم على الإذلال والضغط والارهاب ، ولاشك أن الأم قد أنقذت أبنائها من أبيهم عندما تركته يرحل واستقلت بعميشتها معهم ، ذلك أنه من الآباء الذين يظنون أنهم ينجون الأطفال لحلمتهم .

وقد كتب برنارد شوفى كتابه الموسوعى « دليل المرأة الذكية » أن سجلات جمعية الرفق ومحاربة القسوة على الأطفال لا تزال تثير الغثيان بحيث أصبح من المحتم علينا حماية الأبناء من آبائهم ، إذا أنه في معظم الأحيان لا يقع الأب تحت طائلة العقاب لتأثير المجتمع بالنظرة المثالية التي تؤكد أنه لا يوجد من يرمى الابن خير من أبيه ، في حين أن القانون صريح في عقابه للمدرس أو رجل التربية أو رجل الشرطة إذا حاول تأديب صبي حدث دون مبرر . ثم يضيف برنارد شوفى مقدمته لمسرحية « شروع في زواج » أن عبودية الأبناء لأبائهم ستندثر يوما ما ، ونخاصة أن الدولة قد خطت خطوة في اتجاه تحديد العلاقة بين الآباء والأبناء على أساس التشريع القانونى الذى يؤكد أن الأبناء ليسوا مجرد لعب أو دمي لا حول لها ولا قوة في نظر الآباء .

لكن الأديب الانجليزى المعاصر جون مورتيمر كان أكثر هدوءا ورقة في تحليله العلاقة بين الأب والابن في مسرحيته « رحلة حول أبى » فلم يتخذ جانب أحدهما ضد الآخر بل قام بتحليل العلاقة الحساسة بين الاثنين على أساس نفسى يجمع بين روااسب الماضى وتفاعلات

الحاضر في لحظة واحدة مكثفة ، وذلك من وجهة نظر الطرفين . وللملك فالمرسحة تتطور في جو تمتزج فيه الأوهام بالحقائق دون محاولة لاثارة الأشتجان والانفعالات الجماعية والأحداث العنيفة كما نجد في مسرحية « كلهم أولادى » مثلا لأرثر ميللر ، التى يتسبب بطلها جو كيرلر فى قتل واحد وعشرين من مواطنيه بسبب تغطيته لعبوب سلندرات الطائرات ، وهى الجريمة التى تستمر فى الاتساع والانحدار حتى تكشفها خطيئة لارى ابن كيرلر والطيار الذى يتشعر ، أثر سماعه بفضيحة أبيه . وتدمر القنبلة التى تفجرها الأسرة كلها للدرجة تدفع الأب المجرم كيرلر الى الانتحار لكننا قبل أن ندرك هذه الدروة المأسوية يدلى الأب القتال باعترافه وتبريره لفعلة بحيث يتعزى تماما من كل زخرف وتزييف ومعه يتعزى المجتمع الفاسد كله . ذلك أن ميللر غالبا ما يربط بين الشخصية وخلفيتها الاجتماعية فى حين أن جون مورتيمر يفوض فى الأعماق السيكلوجية لشخصياته بحيث تتحول الخلفية الاجتماعية إلى مجرد أصداء خافتة . وهو ما يتضح فى الرحلة التى قام بها بطله حول أبيه الذى كان بمثابة المركز بالنسبة لدائرة حياته .

ويرى ميللر أن مفهوم الأبوة لا يتجزأ فإذا كان بطله جو كيرلر يشعر بأبوة وبنوة أبنائه ، فلماذا لا يشعر بأبوة البشر الآخرين ، وخاصة هؤلاء الذين قتل أبنائهم داخل الطائرات الحربية التى سقطت لعبوب السلندرات التى يعلمها جيدا . وقد تحدث ابنه كريس عن المسئولية والأخوة والأبوة ، أخوة السلاح وأبوة الرفاق ، حديثا كان ينبغي أن يثير فيه الشعور بالاثم ، إلا أن غلظة قلب الأب لم تتأثر ، ويخطب زوجته بقوله : « كان يجب على أن أقذف به إلى الحياة ، وهو فى العاشرة كما قذف بى أهل إليها فألزمه بكسب ما يقوم بأوده » فيهرع حينئذ ما يكابده الفتى قبل أن يصير شابا منعيا فى هذه الحياة . « كان هذا هو التبرير الذى قدمه الأب إلى ابنه ليثبت صواب رأيه ومسلكه . لكنه تبرير فاسد يحمل فى طياته كل زراية بالمقيم الانسانية وعلى رأسها الأبوة ، تبرير لابد أن يعاقب صاحبه عقابا يتمثل فى عزيمه كريس على الرحيل من البيت بعد أن ذكرته أن بواجبه وكيف أن أباه سجن أبياها ظلما وعدوانا لإلصاق تهمة الطائرات الفاسدة به ، ثم تأتى قمة العقاب بانتحار الأب .

وفى الأدب العربى المعاصر كان نجيب محفوظ من أوائل الأدباء الذين اهتموا بمفهوم الأبوة وأبعاده المتعددة فى حياتنا . ففى « الثلاثية » مثلا تبدو شخصية الأب السيد أحمد عبد الجواد المحور الذى تدور حوله الأحداث والشخصيات سواء فى حضورها أو غيابها . وحتى فى « السكرية » : الجزء الثالث من « الثلاثية » والذى يبدأ بعد وفاة الأب ، نجد أن شخصيته ما تزال تفرض ظلها على المواقف سواء عن طريق الآثار السيكلوجية التى تركتها داخل الشخصيات ، أو من خلال عناصر الوراثة التى انتقلت منها إلى الأجيال المتعاقبة داخل الأسرة .

كذلك في رواية « الطريق » ينهض البناء الدرامي كله على رحلة بحث البطل عن أبيه الغائب الذي لم يعثر له على أثر ، وكأنه يمثل الانسان الباحث عن هدف لن يتحقق ، حتى لو ارتكب جريمة القتل في هذا السبيل . إن هذا لن يشفع لصابر بطل الرواية لأن القانون هو القانون ، ولا عذر لصابر لأن أباه نسيه وذلك كان الدافع الاساسى لجرمته ، لكنه دافع لا يعتمد به عند تحديد المسؤولية . وهكذا نخيل لصابر أنه لم يعرف شيئا مجديا . تماما مثل الانسان الذى يولد ويعيش ثم يموت أكثر جهلا من ذلك اليوم الذى أتى فيه إلى الحياة . أى أن الأب كان رمزا للمستحيل نفسه لأنه الأب الذى لم نره طوال أحداث الرواية وسمعنا عنه فقط من الشخصيات الأخرى التى حكى مغامراته الغرامية الأسطورية ، وتنقله من بلد إلى بلد بل من قارة إلى قارة ، معتمدا على ملائحته . فكيف لابن مثل صابر أن يبحث عن بنوته عند أب مثل أبيه ؟ وحتى لو وجدته فعلا ، هل كان سيجد فيه الأب الذى يستطيع أن يجعل هذا الاسم ؟ الجواب بالطبع : لا .

وهكذا تتعدد مفاهيم الأبوة من عصر لآخر ، ومن مجتمع لآخر ، ومن أديب لآخر ، ومستظل تتعدد وتعمق طالما أن هناك حياة على الأرض .

٢ - الأرض

تنوع استخدام الأدباء لمفهوم الأرض عبر تاريخ الأدب الإنساني فمنهم من وجد فيها الأم الرعوم التي لا تكف عن العطاء والنهاه والخير ، فهي في نظرهم مصدر الحياة البشرية ، في حين رأى فيها البعض الآخر نهاية كل شيء ، فقد استطاع ترابها أن يمتص أجساد جميع الأئين رسلوا من البشر منذ بدء الخليقة ، ومنهم من اعتبرها تحديا مستمرا للإنسان الذي ينضمم عليه أن يكاد ويمرق حتى يفرض عليها ارادته وعلمه كي يستخرج منها كنوزها وخيراتها . ولكن ههنا تنوعت مفاهيم الأدباء للأرض فإنهم - بدون استثناء - وجدوا فيها كيانا نابضا بالحياة المتدفقة ، ولم تكن في أعمالهم مجرد شيء لا يؤثر أو يتأثر . بل كانت العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض شيورا لكثير من الأعمال الأدبية ، الشعرية والروائية على حد سواء . ويتضح الأدباء الذين كانت لهم اهتمامات فلسفية وفنية بالطبيعة ، برزت الأرض في أعمالهم كأساس مادي تنهض عليه كل عناصر الطبيعة الفيزيائية .

في « الفردوس المفقود » للشاعر للمحمي الانجليزى جون ميلتون تتجسد أماننا الأرض ككائن حي عندما يقول :

« شعرت الأرض ، يعمق البحر ، والطبيعة من فوق عرشها
تهللت عبر كل مظاهرها التي بهللت رعيها
لقد ضام كل شيء . »

أما الشاعر شيللي فيجسد وحدة الوجود في قصيدة « ايبسيكليون » عندما يقول :

« برزت صورة الأرض والمحيط
يتام كل منها في حضن الآخر ويشلم
بالأمواج والزهور والسحاب والغابات والصخور وكل ما تقرأه في ابتساماتها ،
وكل ما نسميه واقعا . »

ومن الواضح أن الشاعر الأنجليزى إبراهيم كاولى (١٦١٨ - ١٦٦٧) كان من الأدباء الرواد الذى بلوروا وحدة الوجود من خلال تجسيدهم للوظيفة العضوية التى تقوم بها الأرض تجاه كل الوجودات فى قصيدة « الشرب » يقول :

« شربت الأرض الظمأى المطر بين حناياها
شربت ثمانية وثلاثمائة طالبة المزيد
والنبات امتص رحيق الأرض
وجعله الشرب المستمر نديا جيلاً »

أما كولردج فى قصيدة « كويلاخان » فيجعل الأرض تتنفس فى شهيى وزفير عميقين ، بل إنها تلهث من فرط الحيوية الكامنة فيها . كذلك يجعل روبرت براوننج (١٨١٢ - ١٨٨٩) الأرض ترسم على وجهها الأسمر الفاتن ابتسامة عملاقة فى قصيدة « زوجة جيمس لى » ، فى حين يقول فى قصيدة « بجوار المدفأة » إن الإنسان لا وجود له عندما تنشق الأرض وتنفث الساء . أما إميل بروننى المتشائمة فالأرض فى نظرها قبر كبير بارد ، وكل ما يحصده الإنسان هو ضجعة نهائية تحت الجليد المتراكم . إنها النعمة السائلة فى معظم قصائدها ، فهى لا ترى خلاصاً إلا فى الله عز وجل ، إنه الراحة الحقيقية والأبدية . لذلك تقول فى قصيدة « السطور الأخيرة » :

« الأرض والإنسان يزولان
والشموس والأكوان تتوقف عن الوجود
لكنتك الواحد الأحد
الذى لا وجود لأى وجود إلا فيك »

وكان الشاعر الأمريكى وولت ويتمان من الشعراء الذين أحبوا الأرض بكل مظاهرها المادية والروحية على حد سواء . كان يسعى للامساك بالوجود ككل فن خلال الأرض ، فلم يجعل أو يحتقر الأشياء التى يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار . لم يفرق بين النظام الكونى بكل رهبته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التى فيه . إنعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده ، فلم تعد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك . فالمعركة بالمعالجة الشعرية ، وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن كل الجزئيات المرتبطة بالأرض مهما بدت تافهة فى نظر الآخرين ، طالما أنه قادر على ادخالها عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه . ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة « أغنية نفسى » حيث تتجلى وحدة الكون فى كل صوره المتتابعة التى تميز كل قصائد ديوان « أوراق العشب » . يقول ويتمان فى هذه القصيدة :

« إنى أعتقد أن كل ورقة عشب لا تقل عن رحلات النجوم والأفلاك
تجد الكمال نفسه في حبة الرمل وفي بيضة المصقور الصغير
على حين تحاكي الضفدعة أسمى أشباه الكون
وتحاطب أشجار الكروم أشجار الحور في السهال » .

أما الشاعر والروائي الانجليزى جورج ميرديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) فقد أحال معظم قصائده وروايته إلى أهازيج وتراتيل في حب الأرض وعشق كل مظاهرها ، وأقام مفهومه للتطور الإنسانى على علاقة الإنسان بالأرض . فالحياة الطبيعية الحقيقية تصل إلى أعلى درجات كمالها في الإنسان الذى يعرف كيف يستمد طاقاته من الأرض ، تماما مثل الشجرة التى تستمد عصاراتها من خصوبة التربة . وعندما تتحد هذه الطاقات مع عقل الإنسان فإنه يتمكن من تحقيق أهداف التطور . لذلك يرى ميرديث في الأرض شيئا مقدسا ، أولا لأنها من صنع يدي الله ، وثانيا لأنها لا تمتنع الإنسان سوى الخير والحياة . وينادى ميرديث بأن الإنسان الحقيقى هو الذى يميل تصرفاته إلى تجسيد لهذا الخير ، أى عليه أن يقلد قيم الأرض . أما طاقات العنف والتدمير التى قد تبرزها الأرض من حين لآخر ، فعل الإنسان أن يتجنبها ، وفي الوقت نفسه عليه أن يتحكم في طاقات العنف والتدمير الكامنة داخله .

ويرى ميرديث أن الأرض كتاب مفتوح لمن يستطيع قراءته ، إنها بداية الإنسان ونهايته ، وعلى الإنسان أن يعي صفحاته جيدا حتى يدرك معنى وجوده الحقيقى . يفتح ميرديث إحدى هذه الصفحات في قصيدته « ميلامباس » حيث يقول :

« لم يحدث في الغابات
أن عرف الجنون الأبيض طريقا فالكل عقل وصحة
تدور الغابات : كظلال الشجرة المورقة
تشبه حركاتها حركة الحيلة ذات الجلود الضاربة
تتمنع الفوضى حيث تنهت إلى التراتيل البدائية
تراتيل الأرض في الغابات تجسد جوهر الصراع الوحشى » .

وميلامباس هذا هو الطبيب الاغريقى الذى اشتهر بقدرته على فهم لغة الطير . ومن خلال شخصيته جسد ميرديث العلاقة الحقيقية بين الإنسان والأرض بكل ما عليها من حيوانات وطيور وشجرات . فقد كان حب ميلامباس لهذه الكائنات سببا في حصوله على الحكمة والنظر الثاقب الذى يريه العاطفة البدائية النقية على حقيقتها ، ويمكنه من شق طريقه صوب التطور والرقى . وهذه النعمة كانت بمثابة اللحن الرئيسى الذى أقام عليه ميرديث معظم أعماله الأدبية . حتى في رواياته كانت شخصياته تجسد عزاءها بالفعل بين أحضان الطبيعة وفوق صدر الأرض التى ألهمتها كل الأفكار والأحاسيس السامية ولذلك تشكلت تصرفاتها تبعا لمفهومها لمعنى الأرض والطبيعة .

في رواية « الأرض » التي كتبها الروائي الفرنسي إميل زولا عام ١٨٨٧ تتجسد العلاقة الدرامية بين الانسان والأرض ، وخاصة أنه ركز على تنويع ملكية الإنسان للأرض وكيف تصدر عنها صراعات لا نهاية لها . فهي محور حياة البشر القائمين عليها ، ولذلك فالبطولة معقودة لها من أول الرواية حتى نهايتها . ومن هنا كانت اللوحات التشكيلية التي يفردا زولا لتجسيد هذه المعاني والدلالات . ففي افتتاحية الرواية تغطي سماء نهايات أكتوبر الرمادية عشرة فراسخ من الأرض المنزرعة تتابع فيها الأحواض الصفراء من الأرض الجيدة الحثرت التي تتخللها يقع خضراء من نبات الدحرج والبرسيم ، ويمتد السهل ثم يتلاشى على البعد منديجا في الأفق الذي يبدو في تحديده واستدارته وكأنه أفق البحر . كل هذا يلائل واحد ، ولا شجرة واحدة تشوب انبساط هذا السهل ، اللهم إلا غابة صغيرة في الغرب تزين السماء بشريط بني داكن .

أما العجوز ففوان فقد أحب الأرض كما يحب العاشق امرأة ساحرة الجمال ، حبا من ذلك النوع الذي يدفع الرجل إلى ارتكاب جريمة قتل من أجل محبته . لم يحب زوجته ولا أولاده ولا أي إنسان آخر كما أحب الأرض . لكن مأساته بدأت عندما تقدمت به السن ، فاضطر إلى التخل عن محبته الجميلة لأولاده . تماما كما قدمها له أبوه من قبل لكن ففوان قدمها لابنائه وهو محتاظ مكره . فكما كان يود أن يحفظ محبته إلى الأبد . وكان ظنه واحساسه في عليها لأنه عندما فقد الأرض ، فقد معها الاحترام والتقدير والاعزاز وكيانه الإنساني الذي انتهكه أقرب الناس إليه . وهذا ما كانت أخته الكبرى لاجراند قد حذرته منه عندما قالت له :

« أنت أحمق . لقد أعطيتك نصيحتي من قبل فإذا تخليت عن أرضك وأنت قادر على الوقوف على قدميك ، فأنت كسلان وغبى أما أنا فلن أقبل ذلك بأرضي ولو ذبحوني بسكين وتركوني أدمى حتى الموت . أترك أملاكي ليأخذها الآخرون ؟ هل أدمر نفسي من أجل هؤلاء الأولاد التعساء ؟ أبدا . . . لن يحدث ذلك أبدا » .

وعندما يعترض ففوان بقوله إن الأرض لا بد أن تعاني من ضعف الإنسان عندما يفقد القدرة على حثها ، ترد عليه أخته بأنها تفضل أن تعاني الأرض ، وأن تذهب إليها كل صباح لترافق الحشائش وهي تنمو فيها على أن تتنازل عن بوصة واحدة منها . وبالفعل لم تكن عملية تقسيم الأرض سهلة بل أثارت كثيرا من المشكلات حول طريقة التقسيم ونوع الأرض . وأخيرا بعد معارك ضارية بدا الأمر وكأنه سوى ، لكن النفوس بدأت تنكشف على حقيقتها ، وطلعت الأطماع والأحقاد فوق السطح ، وتحول حب الملكية إلى صراع مميت مستميت لا تقوم فيه للقيم والأخلاق قائمة ، لدرجة أن بوترو يقول لأبيه ففوان بمنتهى الصراحة والوقاحة :

« إننا لانابه بك على الإطلاق ، ما قيمتك ؟ أنت تساوى بعض النقود لا أكثر ولا أقل . لقد مضى زمانك وأسلمت أرضك لنا وما عليك إلا أن نحرس ولا تزعجنى مرة أخرى » .

أما الرواية الأمريكية بيرل بك فقد ظلت أدبية مضمورة حتى كتبت رواية « الأرض الطيبة » عام ١٩٣١ . وهى الرواية التى أخرجهما إلى المجال العالمى والانتشار العريض بما تحمله من تجسيد رائع لمعاناة الفلاح الصينى وكفاحه كى تخرج الأرض أطيب ما عندها لكن حياته ظلت رمزا للشقاء والبؤس . وفى الواقع فإن شخصية البطل وانج لانج لا تمثل الفلاح الصينى المكافح بقدر ما تجسد صراع الإنسان وعكسه بالأرض التى يشعر أن جذوره تمتد لتتشعب فى باطنها . ولذلك فالبطولة معقودة للأرض كما هى معقودة للإنسان غاما . ومن العلاقة العضوية بين الإنسان والأرض نبتت رواية « الأرض الطيبة » فليست هناك ثمة مغامرات من ذلك النوع الذى تميزت به روايات الشرق الحافل بالغموض والأسرار والغربة . فرواية « الأرض الطيبة » تحكى ببساطة متناهية قصة حياة فلاح من الصين والأحداث التقليدية التى تقع فيها من زواج وانجاب للأطفال ومجاعة ووفاة ... الخ .

وعلى الرغم من أن الأحداث والمواقف تبدو تقليدية ، إذ ليس فيها من الإثارة الروائية المعتادة شئ ، فإن المعالجة الفنية للمواقف والشخصيات ليست تقليدية بلورة . فالرواية عبارة عن لوحات متتابعة عن الحياة فى الصين ، لكنها لا تعتمد فقط على التسجيل الوصفى ، بل تكمن فى الصراع الدرامى علاقة عضوية بين الشخصيات الرئيسية وبين الخلفيات الوصفية بحيث لا يمكن الفصل بين الفلاح والأرض ، أو بين الإنسان والصين .

وفى الأدب العربى المعاصر كتب عبد الرحمن الشرقاوى رواية « الأرض » بنفس مفهوم إميل زولا وبيرل بك تقريبا . فالأرض عنده ليست مادة صماء يستخدمها الإنسان فى الحصول على احتياجات حياته المادية بل إن معناها وقيمتها ودلائلها تسع وتمتد لتشمل كل القيم التى تمنح معنى لحياة الإنسان بكل أبعادها المادية والروحية والفكرية والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية . لذلك كان الصراع الدرامى الذى دارت رحاه بطول الرواية بين أهالى القرية ويمثل الحكومة أو السلطة هو العمود الفقرى الذى ارتبطت به كل الشخصيات والأحداث والمواقف ، فى حين كانت الأرض هى البطل الحقيقى ، والمحور الذى تدور حوله كل الشخصيات دون استثناء ، ومركز الدائرة التى تتبع منه كل الأحاسيس التى تجتاحها وتتفاض فيها بينها سواء أكانت أحاسيس حب أو حقد ، صراع أو سلام ، مقاومة أو استسلام ، فرح أو حزن ، أمل أو يأس ، انطلاق أو إحباط ... الخ .

وكانت بداية الصراع الحقيقى حول أيام الرى التى خفضتها الحكومة من عشرة أيام إلى خمسة أيام مما هدد المحاصيل بالموت عطشا ، وما أشعل الصراع بين أهالى القرية أنفسهم

حول الماء . كل هذا من أجل ألا يشارك أحد من الفلاحين محمود بك عميل السلطة في كمية المياه المتوافرة للرى برغم أن الكمية تكفى الجميع . ثم تطور الصراع عندما بعثت الحكومة مندوبيها وعمالها كي يشقوا طريقاً زراعياً جديداً يمر أمام قصر الباشا الجديد الذى لا يقع على الجسر ، وترتب على ذلك أن نزعت ملكية كل الفلاحين الذين تقع أراضيهم على الشريط المقترح لإقامة الطريق وظلت كفة السلطة والاقطاع راجحة بحكم الخبز والتأمر والمتابعة إلى أن بدأ الوعى ينمو بين الفلاحين وعرفوا كيف يتصلون بأحزاب المعارضة وعلى رأسها الوفد الذى كان يحارب حكومة اسماعيل صدقى وحزب الشعب الذى يرأسه .

هذا هو خط الصراع الرئيسى فى الرواية . فقد كانت القرية عاجزة عن أن تقف لتلتقط أنفاسها فى تلك السنوات التى يلهبها دائماً صراع لا يبدأ من أجل الأرض . وكان القلائل الذين يملكون أرضاً فى القرية ينعمون بالضرائب المتجمدة على الأرض ، وبالصراف الذى يطالبهم بمال الحكومة ، ويصدحهم دائماً بالحجز على الأرض . أما الحطوط الثانوية التى تفرعت من هذا الخط الرئيسى فقد تمثلت فى الرجال والفتيان الذين لم يكن بينهم أن تستزع الأرض من أيدي الملاك أم تظل ، مادام كل واحد منهم يجب أن يبحث آخر الأمر عن حقل يعمل فيه طول النهار . بل إنهم كانوا يحاولون دائماً أن يخفوا غضبكاتهم الشامتة كلما شاهدوا الصراف يدخل ومعه خفير بينديقية إلى بيت أحد الذين يملكون أرضاً فى القرية . المهم أن الأرض كانت دائماً محور الصراع سواء على المستوى المحل بين أهالى القرية أنفسهم أو على المستوى القومى بين الأهالى وممثل السلطة .

ومن الواضح أن الأرض ستظل محورا لأعمال أدبية عديدة طالما أن الإنسان لا يجد مكاناً آخر يستطيع أن يعيش فيه سواها . وللكميتها تباعدت الأوطان ، وتتأبط الأزمان فإن الأرض هى الحياة والوجود للإنسان . قد يختلف مفهومه لها طبقاً لسنة التطور ، لكنه لن يفقد اهتمامه وارتباطه بها لأنها قدره وديانته كما هى نهايته .

٢ - الأسرة

كانت الأسرة مضمونا مفضلاً لكثير من كتاب المسرح والرواية بطول تاريخ الأدب العالمي . فالعلاقات داخل الأسرة الواحدة تشكل مناخاً أكثر طبيعية وواقعية لاحتمالات الصراع والتطور الدراميين من التجمعات الأخرى التي قد تبدو فيها العلاقات الاجتماعية واهية أو مفتعلة . وقد أصبح هناك نوع من الدراما أو المسرحية ذات الملامح المتميزة المتبلورة فنيا وفكرياً ، عرف باسم « المسرحية الأسرية أو العائلية » . وهي مسرحية يمكن أن تلبس ثوب المأساة أو المليودراما أو الملهة أو المهزلة .

والأغريق الذين ابتدعوا المأساة ، لم يتدعوا الا عندما اكتشفوا الامكانات الموجودة في الأسرة الأبوية الكبيرة ، والأيدولوجية الفكرية والاجتماعية السائدة منها . ويبدو أنهم وجدوا الفضيلة الكبرى في علاقة الولاء والحرمة القائمة بين الرجل وزوجته ، بين الأب وأبويه ، بين الأخ وأخته . وكان مضمون المأساة الذي يتكرر هو انتهاك حرمة هذه العلاقة . وما الذي يمكن أن يكون أسوأ انتهاك يتخيله الإنسان للعلاقة الزوجية والعلاقة البنوية معاً ؟ انها جريمة أوديب المزوجة بطبيعة الحال .

وكان الأغريق يقولون بأن من البيوت بيوتا ملوثة تحمل عليها اللعنة جيلاً بعد جيل ، ولا ترتفع عنها إلا بعد أن تدمرها تلميها أو يابتها عفر السماء . وهذا هو الأغلب . فمثلاً جرت الأساطير الاغريقية أن أسيرة أتريوس كانت إحدى هذه الأسر الملوثة ملعونة . ولم تكن أسيرة أتريوس ملوثة أو ملعونة لأن القدر قد اختص أبناء هذه الأسرة بكيدته ولكن لأن أفعالهم وجرائمهم قد جرت عليهم هذه اللعنة .

شكلت حياة هذه الأسرة أهم ثلاث مسرحيات وصلت إلينا من أسفيلوس : « أجا ممنون » و « حاملات القرايين » و « الصافحات » وهي في مجموعها تشكل مأساة أوريس أو ما عرف « بالأوريسيتا » . وكان من عادة الاغريق أن ينشئوا المأسى من ثلاث تراجيديات

تؤلف وحدة واحدة وتندور حول موضوع واحد أو بالأصح حول أسرة واحدة ذلك أنها تتناول بطلا من الأبطال في ثلاث مراحل ، من خلال علاقاته وصراعاته الأسرية المعقدة .

بدأت اللعنة تسرى في أسرة أوريسست منذ أن تخاصم أتريوس وثايسست ، ولدا بيلوس ، لأن ثايسست أفسد زوجة أتريوس . فنشأ العداء القاتل بينهما وانتمى أتريوس من أخيه انتقاما رهيبا عندما ذبح أطفال ثايسست وأقام لأخيه مأدبة وأطعم أخاه من لحم بنه . وهكذا حلت اللعنة على آل أتريوس عقابا لهم على هذه الجريمة الشنيعة ، وأصبحت أسرته ملوثة جيلا بعد جيل .

ويعد اسخيليوس جاء سو فوكليس ليقدم مأساة « أوديب ملكا » التي يقتل فيها البطل أباه ويتزوج من أمه . صحيح أنه لم يفعل هذه الجريمة البشعة على علم منه ، لكن الجهل بقوانين التراجيديا لا يعفى من العقوبة التي تصبح حتمية بمجرد ارتكاب الجريمة . فالقدر يرسم للبطل طريق عبده ويسطر له خطط السقوط أيضا ، ولكن بقدر ما نرعبنا سيطرة القدر على حياة الإنسان ، تتعاطف كذلك مع كفاح الإنسان في سبيل تغيير مصيره والتخلص من اللعنة التي حلت بأسرته .

واستمرت نفس التقاليد التي أرساها الاغريق ، ورسخت في تربة المسرح العالمي إلى أن وصلت إلى قمته في المسرح الحديث . فمثلا في مسرحية يوجين أونيل « في ظلال الدردار » تدور الأحداث والمواقف من أولها إلى آخرها في بيت ريفي تملكه أسرة كابوت في ولاية نيوانجلاند عام ١٨٥٠ . وليس في هذا البيت إلا أربعة أشخاص هم أسرة كابوت : إفرام كابوت الأب ، وأبنؤه الثلاثة سيمون وبيتر وأبين ، ومعهم شخص خامس خفي يسكن البيت ويتمشى في جنباته ولعله يتحكم في كل ما يجري من أحداث دون أن تراه العيون ، وهذا الخامس هو روح زوجة صاحب الدار إفرام كابوت أو زوجته الثانية التي توفيت منذ زمن طويل ولكن روحها لا تزال رابضة في الدار لا تريد أن ترحلها ، وإلى هؤلاء الأربعة أو الخمسة يضاف شخص خامس أو سادس هو أبي بننام التي جاء بها إفرام كابوت لتكون زوجته الثالثة فتكون هذه بداية المأساة .

في مسرحية « رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » يقدم أونيل أسرة ملعونة تطارد أفرادها أشباح غريبة ، ويختلط فيهم الحب والإثارة والشذوذ . فهي إذن حلقة مفرغة أبطقت على الأسرة ولا تخرج لها منها إلا بالنهاية الفاجعة ، والحياة في هذه الأسرة أشبه برحلة طويلة في نهار طويل لا ينتهى إلا بعد أن يرخى الليل سدوله ، لأنها لا تنتهى بالموت ، كما ينتهى النهار بالليل بل تنتهى بالجنون . فنحن نتبع أفراد هذه الأسرة يوما كاملا ، فنرى الغرفة الرئيسية بدار أسرة تايريون في الصباح حيث يستيقظون ويجمعون بعد الفطور ثم حين يجتمعون بعد الغداء ثم حين يجتمعون مرة ثالثة في المساء . ولا تتركهم إلا بعد منتصف الليل حين ينزل الستار الأخير على هذه الأسرة المأسوية .

هذا من ناحية المأساة ، أما الملهاة أو المسرحية الهازلة (الفارص) فتعالج قضية الأسرة وإن كان أسلوبها مختلفا . في كتاب « رفيق أو كسفورد إلى المسرح » نجد تعريفا للفارص على أنها مسرحية كاملة الطول تعالج موقفا عثيا ينهض عادة على الخيانات الزوجية . ومن هنا نشأت عبارة « مهزلة غرفة النوم » ولكن طالما دخل العث والخيانة في الاعتبار فلا بد من وجود عناصر مأسوية مما يوضح أن الحدود بين المأساة والمهزلة ليست متبلورة كما يظن كثير من النقاد . فمأساة « عطيل » مثلا تجمع بين الامكانات المأسوية والكوميديا ، بين العناصر الميلودرامية والمهزلية ، طبقا لمزاج المشاهد ، وحالته النفسية المؤقتة ، ونظرتة إلى الحياة بصفة عامة . ولذلك فإن النظرة إلى الاحساس بالعبث والشك في الحياة نظرة نسبية بحثة .

ويبدو أن الفرق بين المأساة والملهاة يكمن فقط في اختلاف أسلوب المعالجة الدرامية ، فإذا كان انتهاك حرمة الأسرة من المضامين الشائعة في الكوميديا التي توجه إليها سهام التهكم والسخرية ، فإن للمأساة تستخدم أسلحة العطف والخوف . وكان لودفيج يكلز - أحد تلاميذ فرويد الأوائل - قد طبق عقدة أوديب على الكوميديا ، فقال : إذا كانت المأساة تظهر الابن وهو يدفع ثمن تمرده على أبيه ، فإن الكوميديا تظهر الابن مستصرا ، والأب مهزوما . يتنافس الأب والابن على امتلاك الأم ، وتكون الغلبة للابن . وكذلك فإن يكلز يؤمن بأن دراما المثلث الشهير : الزوج والزوجة والعشيق ، هي مجرد فناع حديث لثلاثي الأب والأم والابن . ويطبق الناقد أيريك بتل هذا المفهوم على مسرحية برناردشو « كانديدا » التي يقوم فيها موريل وكانديدا ومارشيانكس بأدوار الأب والأم والابن ، سواء أكان هذا على وعى من المشاهدين أم غير ذلك .

ويؤكد بتل أن قصة أوديب تحولت إلى مسرحية المشكلة في أواخر القرن التاسع عشر . ففي مسرحية مبكرة أخرى لشو « مهنة المسزوارين » يبرز نفس الاتجاه الذي يبدو أن شو قد استوحاه من أستاذه أيسن وخاصة في مسرحيته « الأشباح » و « روزمر شولم » ، وإن كانت هذه المسرحيات الثلاث قد بدت لمعاصريها كأنها تعالج أساسا مشكلات فترتهم الاجتماعية كالرق الأبيض ، والزهرى الموروث ، والأفكار الطليعية . . الخ . لكن جمهور اليوم تفهمها بأسلوب أفضل حين تبين المضمون الأوديبى الكامن فيها : أي أنها ليست مسرحيات اجتماعية فحسب بل سيكلوجية أيضا .

وفي بحث مستفيض للمسرحى الأمريكى آرثر ميللر بعنوان « الأسرة في الدراما الحديثة » يوضح أن الدراما الواقعية بكل أشكالها المتعددة ، ويطول تاريخها المرض ، نهضت على معالجتها لمضمون الأسرة الذي يتيح لها علاقات طبيعية منطقية بين الشخصيات ، ويعمل الضغوط الواقعة على كاملها والصراعات المشكلة للمواقف نتائج أصيلة وغير مقحمة على بناء المسرحية من الخارج كما يحدث أحيانا في المسرحيات غير الواقعية أو تلك التي تدور حول كيانات اجتماعية أخرى غير الأسرة . ويرى ميللر أن إيسن

وأوتيل قد اتخذوا من مدلولات البناء الاجتماعى والسيكولوجى والاقتصادى للأسرة هيكلا عاما لبناء مسرحياتهم . وغالبا ما تبع الصراع الدرامى من التناقض المستمر بين قيم الأسرة التقليدية وحتميات المجتمع التى تفرض سلوكا مغايرا . فإذا كان من السهل على الإنسان أن يعيش وسط أسرة لأنه ولد وترى فيها أصلا ، فإنه من الصعب عليه أن يجعل من المجتمع الخارجى الكبير أسرة له .

إن ميللر يقول إن المدلول الحقيقى للأسرة لا يتطور إلا من خلال كونها خلية عضوية من خلايا المجتمع الكبير . ولذلك فالشخصيات تتحرك داخلها لكنها لا تفقد ارتباطاتها الاجتماعية خارجها سواء أكانت إيجابية أو سلبية . ويطبق ميللر هذا المفهوم الشامل على مسرحيته « موت قومسونجى » فيوضح أن الصراع بين الأب والابن من أجل إثبات الوجود كان يمكن أن يفقد قيمته لو اقتصر على حدود الأسرة ، لكنه يكتسب مدلولاته الرمزية والدرامية من توغله في أحراش المجتمع الكبير . كذلك تمثلت مأساة بلاتش دى بوا فى مسرحية « عربة اسمها اللذة » لتينسى ويليامز فى أنها تعرضت للطرد خارج نطاق الأسرة كى تواجه المجتمع بكل وحشيته .

ويتوسع ميللر فى مفهومه الدرامى للأسرة فيطبقه على مسرحيات عظيمة مثل « أوديب » و « هاملت » و « الملك لير » ويقول إن قمة المأساة لا تتمثل فى شعور الإنسان بالاغتراب فى مجتمعه ، بقدر ما تتجسد فى احساسه بالغربة وسط أسرته . إنه بهذا يتم اقتلاعه من جلوره فيفقد التوازن تماما ، بل يفقد إنسانيته بطريقة أو بأخرى . فالأسرة هى المصدر الأول والأساسى الذى يشبع احساس الانتهاء الغريزى عند الإنسان ، ويشكل نظرتهم تجاه الحياة ، ويصوغ كيانه الفكرى والاجتماعى والاقتصادى والسلوكى . وقد أثبت ت . س . اليوت فى مسرحية « حفل كوكتيل » أن هذا المضمون الاجتماعى من الخصوبة الفكرية بحيث يمكن معالجته معالجة شعرية . كذلك أثبت ثورنتون وايلدر بمسرحيته الثرية « بلدتنا » أن روح الشعر يمكن أن تسرى فى هذا المضمون عندما يرتبط ابتغاء الإنسان الفكرى والسلوكى بايقاع أسرته ، ويخرج من نطاق الأسرة بمفهومها التقليدى الضيق إلى مجالها الإنسانى الرحب . وذلك على الرغم من أن المسرحية تستخدم الأسرة التقليدية مضمونا لها : الأب والأم والأخ والأخت ، ذلك أنهم اكتسبوا أبعادا إنسانية أشمل من خلال المعالجة الدرامية والرمزية .

ولم يجد الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيكوف غير الأسرة منطلقا دراميا كى يبلور مأساة المجتمع المتأخر فى روسيا القيصرية ، ففى مسرحياته وخاصة « فى الشقيقات الثلاث » ، و « بستان الكرز » و « أخلاق فانيا » تمتد الصراعات والاحباطات داخل الأسرة لتشمل المجتمع كله . وقد نجح تشيكوف من خلال ارتباطه بدراما الأسرة فى نقادى

التسجيل الاجتماعى المباشر المرتن بفترة اجتماعية مؤقتة ، وبذلك خرج من نطاق المجتمع المحدود إلى مجال الانسان الرحب .

وفى مصر تأثر كتاب المسرح المعاصر بهذه الاتجاهات الوافدة فنجد فى مسرحيات نعمان عاشور ورشاد رشدى وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس مثالا مزيجا من إيسن وثنو وتشيكوف وأونيل وويليامز وميللر وغيرهم . فمعظمها مسرحيات تتخذ من الأسرة المصرية المعاصرة منطلقا لبلورة قيم المجتمع وتناقضاته وصراعاته ، وإن كانت هناك محاولات جادة لتأصيل المضمون الفكرى إلا أن الشكل الفنى لا يزال متأثرا إلى حد كبير بانجازات المسرح العالمى ، وهى انجازات - على إية حال - ملك للجميع .

ولم تفرض الأسرة نفسها على المسرحية فحسب ، بل أثبت وجودها أيضا فى الرواية . ففى غامزها المبكرة كرواية « جوزيف أندروز » لهنرى فيلدنج ، و« بامبلا » لصامويل ريتشاردسون ، وكل روايات جين أوستن ، وغيرها نجد الأسرة تبرع على عرش مضمونها . بل إن بعض الروايات الضخمة أو التى تقع فى أكثر من جزء كتبت خصيصا لتتبع تاريخ ومراحل أسرة من الأسر ، كما نجد فى « ثلاثية كليها نجر » و« تاريخ أسرة فورسايت » ، و« ماكيايلى الجديد » ، و« تسجيلات درايزر للحياة الأمريكية » ، و« طريق البشر » . هذه الروايات تستخدم مضمون الأسرة كى تعرض لنا قطاعا من مجتمع معاصر فى مراحل تطوره وتغيره .

ويرى ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » أن جالزورثى وويلز ودرايزر وبتلر لم يحاولوا تجسيد حقيقة انسانية صالحة لكل زمان فى رواياتهم تلك ، بل اكتفوا ببلورة المجتمع فى مرحلة انتقال معينة من خلال شخصيات حقيقية تمثله ، ولذلك فهى تحمل كل شىء إلى خاص ، نسبى وتاريخى . إنها لا ترى الخيال بعين الشمول ، وإنما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، يساعدنا ذكاء يحسن التقنين . ورأى موير يتفق مع نظرة الناقد الفرنسى رامون فرنانديز فى روايتين مثل « ماكيايلى الجديد » و« تاريخ أسرة فورسايت » عندما يقول إن مفهوم المجتمع عند ويلز وجالزورثى مفهوم مجرد فى أساسه ، لا حقيقة خيالية وهما بالتالى لا يعيدان خلق المجتمع فى رواياتهما ، إنما يصورانه فقط ، أو بالحرى يصوران أفكارهما عنه .

فى « تاريخ أسرة فورسايت » يتتبع جالزورثى تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى الفنية فى حوالى ألف صفحة ، وذلك فى فترة زمنية تمتد ما بين سنة ١٨٨٦ وسنة ١٩٢٧ . وأهم ما يميز هذه العائلة ، حبها الشديد للملكية وتعلقها التام بغريزة الاقتناء والتجميع إلى الحد الذى يقرب من العبادة والتقدس ، وهناك أيضا شعورها بالرضا التام عن نفسها وأصاهاها وإعراضها عن القيم الفنية الجمالية . وتتجلى هذه النزعة فى طريقة جالزورثى فى رسم

شخصية سوز فورسايت المحامي الناجح الذي يزوجه آن وأمس العائلة الرجل العجوز
الوقور جوليون فورسايت يغني بالجلال، «مبدعة» ، ويؤمنه أكثر أن يرى زوجته أبين
تتعلق بالفكرة الجمالية ذاتها بعد أن ذهبا إلى قالة مفتياته الشنية .

وترفض أيرين أن تعامل على أنها شيء «مدين يفتني» ويبدو قايها لعبوة الحب الخفية يقر ،
فتتبع في غرام مهندس معماري . وفي قصته « المعكمة » تستمر حياة سوز فورسايت الذي
أصابه الملل ، وناق، إلى انجاب ذرية فيمن للرجوع إلى أيرين ويتبعها إلى باريس ، لكنه
يطلقها هناك ويتزوج من الشابة الفرنسية آنيت ، أما زوجته السابقة فتتزوج من جوليون
الصغير . وبعد ذلك تسع عشرة سنة تقابل ابنة سوفر واسمها فلير الشاب جون ابن
أيرين ، وتقع في غرامه .

وفي الجزء الثالث من الرواية والذي كنيه جالزورثي تحت عنوان « نلايهار » يسرد لنا
بإفاضة ما اكتنف حياة العائلة من حزن وقلق يمتدان من سوز وأيرين إلى الشاب والفلة .
ذلك أن فلير لا تتزوج من جون في النهاية ، بل تتزوج من شخص أرستقراطي ابن
ليارون ، وهو زواج لا يشير غضب سوز الذي أصبح يعتقد أن كل شيء أصبح
« نلايهار » .

في رواية « طريق البشر » لعساويل بتلر تقوم شخصيات أسرة المؤلف بأهم ومعظم
الأدوار ، وإذا استثنينا أسرة بتلر لم نجد في الرواية غير شخصيات قليلة رسمت من
أشخاص معروفين في واقع الحياة ، وقد عرف القراء المعاصرون أهم هؤلاء الأشخاص .
وكان بتلر ينقل عن الأشخاص الحقيقيين كلما كان لاجدى في تصوير أبعاد أسرته وأوضاعها .
وبالرغم من هذا التصوير شبه الفوتوغرافي لأسرة بتلر ، فإنه من خلال المزج بين الجانب
الأخلاقي والعنصر الساخر ، استطاع أن ينسج رواية متكاملة البناء . فالشخصيات
يرسمها المؤلف بتفصيل ذى دلالات فنية ، وبلدسات غاية في الدقة . ومع ذلك
فالملاحظات الواردة في الرواية عن الحياة الأسرية تجعل منها سجلا فذا للعادات والتقاليد في
زمان الرواية ومكانها .

ومن ناحية التشويق الروائي الخالص تأسر الرواية القارئ من خلال تتبعه للمصراعات
الكامنة بين البطل وأسرته . فهي تسرد قصة حياة إنسان ولد قرب ختام النصف الأول من
القرن التاسع عشر ، فوجد أنه ان أراد أن يستمتع بأسباب الراحة المادية التي يتيحها له مركز
والديه فلا بد له أولا من الخضوع للمتاعب الروحية والتغلب عليها ، ولكنه يأبى الخضوع
لسلطان الأسرة ، فتكون المتاعب المادية هي الثمن المباشر لعصابته وغمده . وعلى الرغم من
هجوم بتلر الكاسح على الحياة الأسرية عامة ، فإنه لم يستطع أن يسمح لنفسه بجرح أعضاء
أسرته الأحياء بنشر هذه الرواية التي يستطيعون بسهولة أن يميزوا أنفسهم فيها ، مادام

أحدهم على قيد الحياة . وهكذا ظلت مخطوطته محبوسة حتى مات بتر نفسه عام ١٩٠٢ وانتقل الحق في نشرها طبقاً لوصيته إلى صديقه ر . ا . ستريتفيلد منفذ الوصية .

ولكن مهما هاجم الأديباء والمفكرون كيان الأسرة ونظام الزواج المؤدى إليه ، فإن هجومهم عبر التاريخ كان يهدف إصلاح هذا الكيان وهذا النظام ، شأنها في ذلك شأن أى نظام اجتماعى فى حاجة إلى الإصلاح والتقويم من حين لآخر . وحتى إيسن فى هجومه الكاسح على نظام الزواج والأسرة فى مسرحيته « بيت الدمية » لم يهدف إلى إلغاء هذا النظام بل إلى إصلاحه وتقويمه . وهو المنهج نفسه الذى اتبعه شو فى معظم مسرحياته التى تعالج العلاقات الاجتماعية والاقتصادية بين مختلف أعضاء الأسرة .

ولا يعقل أن نظاماً كالأسرة دام قروناً طويلة متوالية ، وتقبلته الشعوب على اختلاف أنواعها ومشاربها ، لا يكون نابعاً من جوهر الانسانية ذاتها . فالأسرة هى بمثابة القلب من تطور البشرية ، ليس لأنها تحافظ على الكيان الانسانى فحسب ، بل لأن التطور النفسى الملائم للفرد الواحد لا يتحقق إلا داخل الحلقة الأسرية الدافئة . وقد دلت الدراسات الاجتماعية والسيكولوجية على أن الكيان الأسرى القوى يساعد على نمو الشخصية السوية وتغذيتها تغذية خالصة من الخصائص الخطرة على الذات والمجتمع .

وفى مصر قام نجيب محفوظ بمحاولة رائدة فى مجال رواية الأسرة من خلال ثلاثيته المشهورة : « بين القصرين » ، « قصر الشوق » ، « السكرية » . وعلى الرغم من عناصر السيرة الذاتية والتسجيل الاجتماعى والتاريخى لفترة ما بين الحربين العظميين ، فإن نجيب محفوظ نجح فى إقامة بناء درامى ضخم تفادى فيه الأخطاء التى وقع فيها من سبقوه من الروائيين العالميين الذى تناولوا نفس النوع الروائى . وقد قام عبد الحميد جوده السحار بمحاولة مشابهة لكنه لم يكن موفقاً مثل نجيب محفوظ .

ومن الواضح أن كل الآداب العالمية عالجت قضية الأسرة بطريقة أو بأخرى . فالأسرة نظام لم يقتصر على شعب دون آخر ، ومهما اختلفت المفاهيم عنها فهى فى جوهرها كيان انسانى لا غنى للإنسان عنه فى معظم مراحل حياته . وقد حرص الأدب العالمى منذ عصوره الأولى على مواكبة تطورات هذا الكيان ، مواكبة استمرت حتى عصرنا هذا . بل إنه من الملاحظ أن أبعاد هذه المواكبة تعددت وتضاعفت على مستويات مختلفة نظراً للتعقيد المتزايد الذى أصبح السمة المميزة للحياة المعاصرة بصفة عامة .

٤ - الاغتراب

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير « الاغتراب » في ثقافة الغرب . فقد رأى في تولى بعض النواب تمثيل الشعب أكلدوية كبرى ، لأن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ في الانعزال داخل وطنه ، ويشعر بالغربة . ولذلك أكد روسو أن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الإرادة العامة . قال في « العقد الاجتماعي » إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه . والسيادة لا يمكن أن تمارس بالانابة ، فهي إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلا ، وليس هناك طريق وسط .

ولكن ما طلبه روسو كان شيئا مستحيلا لأن الظروف تعقدت والدول اتسعت ، فلم يكن هناك مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على « أسطورة » التمثيل الشعبي . لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى اغتراب الانسان في وطنه ، وتركيز السلطة ، وضياع الحرية والديمقراطية . وقد سرى هذا المفهوم في الثقافة والأدب في العالم الغربي إلى أن بلغ قمته في عصرنا هذا . ذلك أن الاحساس بالاغتراب يتصاعد تصاعدا طراديا مع تزايد التعقيد والتشعب .

وقد يتطرق للذهن أن العرب لم يعرفوا معنى الاغتراب إلا بعد تبصلمهم بالحضارة الغربية ، ولكن للحقيقة والتاريخ كان المفكرون العرب أول من أدرك مأساة الاغتراب وذلك قبل روسو بقرون عدة . فقد صور أبو حيان التوحيدي هذه الغربة أبلغ تصوير عندما قال إن : « أغرب الغرباء من صبار غريبا في وطنه » . ثم يتلمس الأسباب من خلال تساقلات يطرحها وكأنه يحدد ملامح هذه المأساة الانسانية على مر العصور . يقول :

« إلى متى نعبد الصنم بعد الصنم ؟ إلى متى نقول بأفواهنا ما ليس في قلوبنا ؟ إلى متى ندعى الصديق والكلب شعارنا وذرارنا ؟ إلى متى نستظل بشجرة تقلص عنا ظلها ؟ إلى متى نبتلع السموم ونحن نظن أن الشفاء فيها ؟ » .

وهو نفس الاحساس الذى عبر عنه ابن باجة فى كتابه العظيم « تدبير المتوحد » .
فالمتردد هو من يحس بالاغتراب برغم أنه يعيش فى زحام كثيف من البشر . ويصفه ابن
باجة بأنه الانسان الفاضل الذى يعيش فى مدينة غير فاضلة . ومهما زاد عدد الفاضلين فى
المجتمع الواحد ، فإنهم لا يكونون سوى قلة قليلة يسميهم « بالنواب » أى النابت الذى
ينمو من تلقاء نفسه حتى لو كان متحديا لعناصر بيئته .

ولكن عندما فرضت الحضارة الغربية نفسها على العالم بصفتها حضارة العصر ، ظن
الكثيرون أن المفاهيم والمعانى التى تتحدث عنها هذه الحضارة لم يرد ذكرها فى الحضارات
والثقافات الأخرى من قبل ، ونسوا أن الفكر الانسانى نسيج عضوى متشابك يغطى كل
الحضارات والثقافات مهما باعدت بينها الفوارق الزمانية والمكانية .

ومع مواكبة الاحساس بالاغتراب لتطور الحضارى رأى الفيلسوف الالماني هيجل أن
جذور هذا الاحساس قد ترسخت عندما انفصل الانسان عن الطبيعة نتيجة لظروف العمل
والانتاج التى تمعدت بمرور الزمن . والظاهرة الغربية ان إزدياد قدرة الانسان على السيطرة
على الطبيعة ، وعلى تغيير العالم المحيط به ، قد أدت إلى إحساسه الدفين بالاغتراب ، إذ
وجد نفسه محاطا بأشياء هى من نتاج عمله لكنها مع ذلك تتخطى حدود سيطرته وتكتسب
من تلقاء نفسها قوة متزايدة . يكفى أن الانسان اخترع الآلة لتكون فى خدمته ، فإذا به يجد
نفسه فى خلعمتها وتحت رحمتها ، بل إن مصيره أصبح مرتبطا بها ، مما أحال كيانها اللوائى
القديم إلى ريشة فى مهب الرياح .

وبذلك تحولت غربة الانسان فى حياته إلى قدر مكتوب عليه ، إنها المفهوم المعاصر
الملموس للقدر الميتافيزيقى الذى عرفته العصور القديمة . إنها مأساة أن تكون هذه الغربة
ضرورية لتطور الانسان ، ولذلك يتحتم على الانسان المعاصر أن يتحكم فيها وأن يتغلب
عليها باستمرار ، حتى يعى كيانه أثناء قيامه بعمله التخصصى ، وحتى يجد ذاته مرة أخرى
فى نتاج عمله ، وحتى يسعى إلى أوضاع اجتماعية جديدة لا يكون فيها عبدا لانتاجه بل
سيدا له .

لقد أدى تقسيم العمل الناتج عن الثورة الصناعية إلى تحول العامل إلى مجرد ترس فى آلة
ضخمة لا يعى أبعادها ، مما أفقده الشعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه . وأصبح
مخلوقا غريبا ضائعا يطلب الانتهاء ولا يجد من أو ما ينتمى إليه . حتى عمله — المفروض فيه
أنه من صنع يديه — أصبح شيئا غريبا عنه ، ولم يقتصر الأمر على الغربة بل امتد ليشمل
التحكم فى مصيره أيضا . إنه يخترع عبا يصنعه ، وكأنه يستمر فى انتاجه ليقضى على كيانه
ذاته . وبذلك يتحول الانتاج إلى ضياع مستمر له ، أى نشاط موجه ضد ذاته ، ومستقل
عنها ، وغير متمم إليها . والمأساة أنه لا يستطيع التوقف عن هذا النشاط ، وإلا فقد القدرة
على مواكبة الحياة ذاتها .

وفي المجتمع الحديث لم تعد العلاقات الاجتماعية بين بشر يعرفون بعضهم بعضاً ، لكنها أصبحت علاقات بين أشياء مطروحة للعرض والطلب في سوق منتجات العمل . والمشتغلون بالتبادل التجاري غريباء تماماً أحدهم عن الآخر . كذلك السلعة المنتجة منفصلة تماماً عن الإنسان الذي نقلها إلى السوق . وهو الاتجاه الذي عبر عنه برتولت بريشت في قصيدته « أغنية التاجر » التي يقول فيها :

« كيف لي أن أعرف ما الأرز ؟

كيف لي أن أعرف من يعرف ما هو ؟

انني لا أدري ما الأرز ؟

كل ما أعرفه هو سعره » .

لقد أحال تقسيم العمل الإنسان من كل متكامل إلى جزء ضئيل . ومن ثم أصبحت نظره جزئية إلى الأشياء . وكلما زادت عملية العمل الانتاجي تقدماً ، نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء واتسعت هوة الانفصال بين الواحد والكل . وكلما زادت ضخامة الانتاج ، زادت ضلالة الإنسان . وهذا ما عبر عنه فرانز كافكا بأسلوب حاد قل أن نجد له نظيراً في أعمال الأدباء المعاصرين . فقد شعر كافكا باغتراب البشر بحدة تفوق شعور الأدباء الذين عالجوا نفس المضمون ، ورأى قمة المأساة الإنسانية في نظام تيلور الذي يحول العامل إلى جزء من الآلة وذلك عن طريق الانتاج الواسع الذي يستخدم السيور في نقل جزئيات الانتاج بين العمال . يقول كافكا عن هذا النظام :

« إنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الإنساني الذي يشكل جزءاً منه . إن الحمية على النمط التيلوري لعنة رهيبة لن تؤدي إلا إلى الجوع واليأس بدلاً مما تسعى إليه من الثروة والربح . وهذا ما يسمونه نهاية العالم » .

وحتى نهاية العالم هذه — عند كافكا — غير مؤكدة . إن « سير » الحية يحمل الإنسان الذي لا يدري إلى أين . لقد أصبح الإنسان شيئاً مجاداً ، أكثر منه مخلوقاً حياً . إنه لا يعاني فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، بل يعاني كذلك من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضاً وإبهاماً . ففي روايات كافكا مثل « المحاكمة » و « القلعة » يتحرك أشخاص غامضون مبهمون قابضون على السلطة ، ويقررون استدعاء جوزيف ك ليحاكموه ، ويصدروا حكمهم بالاعدام ، وينفذوه فيه بالفعل . أما البيروقراطية الكونت وست وست صاحب القلعة فتتخطى كل منطق معقول ، وهي القلعة التي يحاول « ك » الوصول إليها ولكن بلا جدوى . إن البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الإنسان عن المجتمع . فليس لدى البيروقراطي علاقات إنسانية وإنما لديه ملفات بحيث يتحول الإنسان عنده إلى مجرد ملف ، يعرف برقم ملفه . وليست له صفة شخصية بل هو مجرد « حالة » .

وفي « المحاكمة » يشرح المحامي للسيد « ك » أن الادعاء الأول لا يتل في قاعة المحكمة وإنما يكتب في بادراجة في الملف ، فمن المفروض أن يفحص فيها بعد . لكن حتى هذا لا يتحقق في معظم الأحيان لحسن الخط ، ذلك أن الادعاء الأول كثيرا ما يوضع في غير موضعه أو يوضع تماما . وحتى إذا بقي في مكانه حتى النهاية فتنادا ما يقرأ . كذلك فإن الاجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل على المتهم أيضا . والسرية نفسها تعوق الموظقين الصغار عن متابعة القضايا التي يشتغلون بها حتى النهاية . وتصير القضية كلها رهنا بنوعية العلاقات الشخصية للمحامي ، إذ أن قيمة الدفاع تنهض أساسا على هذه العلاقات .

ويحيط الغموض بمثل النظام الاجتماعي الكبير بحيث لا تكاد نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » في رواية « القلعة » على الرغم من أنه أحد صانعي القرار . فلا يعرف مرؤوسه برنايا على وجه اليقين أبدا ما إذا كان الشخص الذي يحدّثه هو « كلام » أم غيره . أما البيروقراطيون الصغار من أمثال المساعدين اللذين أرسلتهم القلعة لمراقبة الغريب فليس لها وجود إلا في حدود وظيفتها ، وفيها عدا ذلك فليس لها شخصية ولا وجود خاص بها . فهما مجرد وظائف أو خدم لقوة خفية كائنة في الحلف .

واختراب الإنسان ليس نتيجة للنظام الصناعي فحسب ، بل نتيجة لعجزه في مواجهة السلطة التي تضعه في موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدري شيئا عن الاتهام الموجه إليه ولا نوعية الجريمة التي ارتكبها . وهكذا اغتربت الدولة وانفصلت عن المواطن العادي الذي لا يشعر بأي توحيد معها ، والذي دفعه احساسه الدفين بالغربة إلى اليأس من كل اصلاح ، وأن عليه أن يتقبل الأمور على علاتها ، فهي القدر الجديد الذي يحيط به من كل جانب ، والذي يترصص بكل انسان إيجاب له رأى ، مما يدفع بكل واحد إلى الانغماس في حياته الخاصة التي لا يرى شيئا خارج حدودها .

وفي قصيدة « الأرض الحراب » للشاعر المعاصر ت . س . إليوت لا يرجع تدهور الحضارة المعاصرة إلى العنف أو إلى أية خطيئة أخرى ، وإنما يرجع إلى الانفصال الكامل بين الإنسان وجمجمته . فالقصيدة تصور عالما جف فيه سيل العواطف الانسانية المتبادلة ، التي لديها وحدها القدرة على انخسب النشاط الانساني برتمه . وانكمش الوجود الانساني وفقد معناه وأوشك على العدم . فلم يعد هناك من يعطى ، أو يتناظر بنفسه بظواهر أى تعاطف مع الآخرين . ولم يبق عند أى أحد شيء يحصرص عليه . فالجميع مسجونون داخل نفوسهم ، التي انطفا وهجها بفعل أنانيتهم وفترهم وضياعهم وغير ذلك من أعراض الغربة في هذا العالم . لم يبق للانسان من عواطف ومشاعر سوى الخوف . الخوف من العاطفة نفسها ، والخوف من الموت بالفرق فيه .

والقصيدة لا تصور غربة الانسان فحسب ، بل تجسد غربة عالم كامل من الناس ، بدوا كأنهم أشباح ، وهم يتدفقون على كوبرى لندن في ضباب الشتاء . في ذلك الحشد الغريب الذى لم يعرف الحياة على الإطلاق كما أن الحياة لم تعرفه . فقد بلغت غربة الانسان حدا فقدت عنده الأشياء معناها ، ولم يجد شيئا ينتمى إليه انتهاء مؤكدا سوى الموت والعدم . حتى عناصر الشر والخطيئة والرذيلة لم تعد السوس الذى ينخر في عظام حضارتنا . ولذلك لم تقدم « الأرض الخراب » صورا لاضطهاد الحزين أو ازدهار لأحوال الأشرار . كما أنها لم تحدد وضع الانسان المعاصر بالنسبة للمجتمع سواء بالسلب أو بالإيجاب . فليس في إمكان الغريب الضال التائه أن يعرف من أين أتى وإلى أين يسير ١٩ .

فقد نسي البحار الفنى المكسب والخسارة . ولم يكن اغتصاب الملك الممجى لفيولميل شيئا حيا ، بل بدا جامدا كتمثال منحوت أو جُلُور ذابلة ، أو مجرد أشياء للذكرى تقارن بحاضر لا شيء فيه سوى قمامة من الأحجار وأشجار ميتة وصخور جامدة . ويتكشف أمر هذا الحاضر عندما تزهو أزهار الليلاك في شهر إبريل وسط الأراضي الميتة ، ومع هذا يظل قلب الانسان الميت بلا حياة . أما التين يظنون أنفسهم أحياء بتسكعهم برفقة عشقات تافهات ، فإن قلوبهم خاوية إذ لا يوجد فيها حتى الشهوة . فليس عندهم سوى القلق ، وسخط تولد عن الضجر . إنهم غرباء في أرض غريبة . ينطبق هذا على الأغنياء كما ينطبق على الفقراء الذين تظهر تفاهتهم عند تبادل السباب . ويظهر عمق حياتهم عندما ينتهى اشتياقهم لقضاء وقت تمتع بلا جدوى . وحتى هذا المقم لابد أن ينتهى إلى العدم . ففى الحانة نسمع صوت منكر مروع يعلو علوا عند نهاية الليل : « أسرعوا من فضلكم . لقد حان الوقت » . لقد حان الوقت لكى تنتهى كل هذه الأشياء ، إنه الزمان الشبيه بجواد جنح . فالقبر لطيف ، وفيه خلوة أخف وطأة من غربة الحياة . وأسعدت مساء يا أوفيليا الحمقاء . إن النهر في انتظارها . ثم يظهر بعد ذلك النهر ذاته بذكرياته ، وما حدث فيه من مغاللات تافهة في الصيف واغواء لا خير فيه ، خال من كل عاطفة وانفعال . حتى الحب الذى يربط الانسان بالانسان ويزيل حواجز الغربة بينها قد تلاشى ولم نر سوى العاشق الذى تدعو تفاهاته إلى عدم المبالاة به والمعشوقة التى شبت وترعرعت على عدم توقع أى شيء . فالغريب قد ينجز شيئا لو ساعده أصحاب البيت أو أصحاب الأرض ، ولكن ماذا يصنع الغريب لو وجد نفسه وسط غرباء ١٩ .

ويقول إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » إن التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتختلف الادراك الاجتماعى يؤدى إلى زيادة الشعور بالغربة . فالعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية ، وعلم السير نيطيقا الجديد ، قد جعلت العالم مكانا يكاد يلفظ الانسان العادى . تماما كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لانسان العصور الوسطى بل وأشد أثرا منها . فالمحسوس يصبح غير

محسوس ، والمرئي يصبح غير مرئي ، ومن وراء الواقع الذى تدركه الحواس يبرز واقع رهيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية . إن الواقع الحى الزاخر بالأشكال والألوان ، والطبيعة التى رأها جيته بعين العالم وعين الشاعر معا - كل هذا أصبح تجريدا هائلا . ولم يعد البشر العاديون يشعرون بالراحة فى هذا العالم . إن الانفاس اللاهثة وراء المجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة فى أوصالهم . إن عالما لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء هو عالم لا بد أن يشعر فيه البشر بالغربة .

وهناك لحظات عابرة تستطيع فيها الانتصارات العلمية أن تثير خيال البشر . فالتحليق فى الفضاء مثلا ويلوغ الكواكب الأخرى ، تحقيق حلم سحرى قديم استطاع تجسيد وحدة الاحساس الانسانى ولو للحظات . لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز والاحساس بالغربة والخوف من المجهول . فهناك من التفاوت بين الوعى الاجتماعى والتقدم التكنولوجى ما يثير الرعب ، إذ ربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو خطأ يرتكبه أحد صغار الفتيين ، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة . ربما تعرضت الإنسانية كلها للنفاء دون أن يقرر ذلك أحد .

وكان لهذا الشعور بالغربة أثره الواضح على الآداب والفنون فى القرن العشرين بصفة خاصة . فقد برز فى روايات كافكا ، وقصائد إليوت وموسيقى شونبيرج ، ولوحات السيراليين والتجريديين ، ودعاة « الرواية الضد » و « المسرحية الضد » ، وكوميديات صامويل بيكيت ، وقصائد البيتكنس الأمريكيين ، ومعظم أتباع مدارس العبث والغضب والرفض والتمزق وغير ذلك من المظاهر والاتجاهات الأدبية والفنية التى ظهرت نتيجة لاجساس الانسان المتزايد بالاغتراب فى هذا الكون . لقد شاع فى عصرنا هذا الحديث عن الانسان « اللامتسمى » . لكن هذا اللا انتهاء مجرد نتيجة سلبية لفشل الانسان فى الانتهاء . والطبيعة البشرية تؤكد لنا أنه عندما يكرس الانسان كل فكره وجهده ووقته فى الحصول على شىء ، لكن مساعيه تذهب مع أدراج الرياح دائما ، فإن الأمر ينتهى به إلى مقت هذا الشىء وكرهه . كذلك عندما فشل انسان العصر الحديث فى الانتهاء إلى الحياة والمجتمع ، فإنه رفع لواء اللا انتهاء تعبيرا عن سخطه المتزايد والسلبى تجاه مظاهر الاغتراب التى تحيط به من كل جانب .

٥ - الأمومة

لعبت الأمومة دورا لا يمكن تجاهله في الأدب العالمي . فلذا لم تكن البطولة معقودة للام ، فإن الإشارة إلى دورها المؤثر تفرض نفسها على الشخصيات الرئيسية وخاصة في المسرحيات والروايات التي عالجت العلاقات الأسرية منذ المأسى الاغريقية . فمثلا في مأساة سوفوكليس « أوديب ملكا » كان اهدار قيمة الأمومة عندما تزوج أوديب من أمه أحد سببين جعلنا الرباء يحتاج طيبة كلها ، فقد أصبح الرجس الذي يلدنس المدينة كلها . فالأمور لا يمكن أن تستقيم في وجود ابن تزوج المرأة التي أنجبته ، وقتل أباه ، وصار أخا وأبا للصبي الذين يعيشون معه . وفي العصر الحديث أطلق سيجموند فرويد ما أسماه بعقدة أوديب على الابن الذي يتعلق بأمه تعلقا مرضيا . هكذا كان الأدب سباقا إلى بلورة جوانب الأمومة ومعانيها في حياة الناس ، سواء أكانت جوانب الإيجابية أو سلبية أو حتى مأسوية .

في مأساة « ميديا » يقدم لنا يوريديس بطلته ميديا كأم تحب ولديها ، وزوجة تخلص لزوجها ، ومع كل هذا السلوك المثالي تسير حياتها نحو كارثة حتمية لأنها لا تستطيع التحكم في وجدانها العارم حين تحب أو تكره . ولذلك يجعل يوريديس من غلبة العاطفة في نفس ميديا على العقل ، سقطة دائمة لازمة بها ، فبسبب حبها الجارف قتلت أخاها ، وقتلت بلياس ، وقتلت كريون وابنته ثم قتلت ولديها البريتين . ومأساة ميديا أن العاطفة الجامحة عندها أقوى من تدابير العقل بحيث فقدت الاتزان اللازم للعاطفة السوية بصفة عامة وعاطفة الأمومة بصفة خاصة ، مما جعلها مصدرا لعذاب نفسها ولتعذيب الآخرين ، ولهذا جعلها يوريديس لا ترحل إلا خلفه ورائها للعار .

في مسرحية « هاملت » يركز شكسبير على العلاقة بين هاملت وأمها . تلك العلاقة التي رآها هاملت في ضوء جديد بعد لقائه بشيخ أبيه فلم يغفر هاملت لأمه زواجها من قاتل أبيه الذي كان عمه في الوقت نفسه :

الملكة : لشد ما أهنت أباك يا هاملت .

- هاملت : أى والدنى ! لشد ما أهنت أبى !
 الملكة : ويحك ! الجيبى بلسان غليظ ؟ أنسيت من أنا ؟
 هاملت : لا ودي ، إن أنت إلا الملكة ... امرأة أخى زوجك - وليت هذا لم يكن - ثم ... أنت أمى !
 الملكة : اذن سأبعث إليك بمن يحسن مخاطبتك .
 هاملت : اياك أن تتحركى ، واجلسى فى مكانك ريثما أريك خبايا نفسك بمرآة صادقة !
 الملكة : ماذا تبغى منى ؟ أتريد قتل ؟ أنقلونى ... أنقلونى ...
 بولونيوس : (وراء الحجاب) : ماذا جرى ؟ النجدة ...
 هاملت : (يخرج سيفه) : من هنا ؟ أجرد من الجردان (يضربه من وراء الحجاب) مات ، أراهن بدينار !
 بولونيوس : (من وراء الحجاب) : أوه ... قتلى (يسقط ميتا) .
 وزيج هاملت الستار فيكتشف أنه لم يقتل الملك كما خيل إليه ، بل قتل الشيخ بولونيوس رئيس الديوان الملكى ووالد محبته أوفيليا . ينحنى هاملت على الجثة ، ويخاطبها قائلاً :
 هاملت : وأنت أيها الأجير الحقيقى الثرثار الأبله ، وداعا ... لقد ظننتك من هو خير منك . فعذ ما قسم كما قسم . وتبين - ولو بعد حين - أن الافراط فى الزلقى قد يورث الوبال .
 الملكة : أى ذنب جنيت حتى تقسو على هذه القسوة ؟
 هاملت : جنيت ذنبا يندس الطهارة ، ويغضب بالحياء وجه العفة ... ذنبا يتزع الوردة من جبين الحب ويضع مكانها قرحة ، ذنبا يعيد عهود الزواج مكذوبة كاتسام المغامرين ، ذنبا يجعل الدين لفظاً بلا معنى .

وإذا حاولنا تتبع مفهوم الأمومة فى الأدب العلمى المعاصر ، فإنه يستحيل أن نجد أدبا يخلو من هذا المفهوم الذى عالجه الأدباء فى كل أنحاء المعمورة بطريقة أو أخرى . وخاصة أن علم النفس فتح آفاقاً جديدة لهذا المفهوم ، بعد أن كان قاصراً فى القرنين السابع عشر والثامن عشر على الجانب الأسرى والاجتماعى مثلاً نجد فى روايات جين أوستن التى ظهرت فيها الأم وكأن هدفها الوحيد فى الحياة هو تزويج بناتها حتى لا يفوتن قطار الزواج .

كذلك اكتسب مفهوم الأمومة أبعاداً سياسية وثورية كما نجد فى رواية « الأم » التى كتبها الأديب الروسى مكسيم جوركى عام ١٩٠٧ ، وفيها تنغمس الأم حتى أذنيها فى خضم الثورة ، وتقوم بتوزيع المنشورات ، ولا تهتر عنلما يلقى القبض على ابنها ويودع السجن ، بل تحاول التماسك أمله حتى لا ينهار ، وفى النهاية تتحول إلى جلوة مشتعلة

محترق من أجل أن تضىء طريق الثورة . ويدل أن جوركي قد جسد في شخصية الأم وطنه روسيا الواقعة تحت نير حكم القياصرة ، وعاولاتها المستعمية للتخلص من هذا الطغيان . ولذلك كانت بطلته مثلاً فريداً في الأمومة التي تحتوي الوطن كله وليس مجرد الأبناء .

في عام ١٩٣٨ استلهم الأديب التشيكي كاريل تشابك نفس المفهوم تقريباً في مسرحيته « الأم » التي كانت فيها الأم تجسداً حياً لوطنه تشيكوسلوفاكيا وهي تقف مهددة في مواجهة الطوفان النازي الذي أوشك أن يجرها في طريقه الذي كان بمثابة بدايات الحرب العالمية الثانية . وقد أوضح تشابك في مقدمة مسرحيته أن زوجته هي التي أوحى بفكرتها إليه ، وتحمس لها لأنه وجد فيها من الأبعاد الإنسانية الخفية ما يملأ الخطر الذي يهدد الوطن الأم . واشترط في الإخراج المسرحي أن يبدو الجنود القتل حول الأم وكأنهم أحياء وليسوا مجرد أشباح ، قادرون على التودد والتعاطف الحار ، بحيث يتخلون أماتهم على المنصة بأسلوب طبيعي لا يمت للموت بهيلة ، وهي الأماكن التي تعودوا عليها في حياتهم وفي منزلهم السابق ويرون أفراد عائلاتهم وحول أمهم . فهم وإن كانوا قد ماتوا بأجسادهم ، فانهم لا يزالون يعيشون في وجدان أمهم . إنهم موق فقط لأن أمهم لا تستطيع احتضان أجسادهم ، ولأن ضجيجهم قد خفت قليلاً . لكنهم دخلوا الحياة الحقيقية من أوسع أبوابها .

أما الأمومة عند الروائي الانجليزي د . ه . لورانس فتتخذ مفهوماً نفسياً يقترب من الحالة التي أسماها فرويد بعقدة أوديب . في رواية « أبناء وعشاق » ١٩١٣ تتسع الهوة تدريجياً بين الأم وزوجها ، وتتهوى بينها كل الجسور الفكرية والعاطفية ، فتركز الأم كل أفكارها وعواطفها في أطفالها : ولهم وأن ويول وأرثر . وعندما يحصل ولهم على وظيفة في لندن يبدأ في مساعدة أسرته ومدعماً بالمعونة المالية ، لكنه يقع في غرام فتاة تافهة تبذل ماله وصحته إلى أن يموت مصاباً بالالتهاب الرئوي . وتفرق الأم بين أمواج الحزن والأسى ، لكنها لا تجد مخرجاً من هذه المأساة إلا ببث كل عطفها وحنانها في ابنها الثاني بول الذي عاش معها بعد زواج أبي وابتمادها عن البيت ، والتحاق آرثر بالجيش . وعندما يقع بول في غرام فتاة تدعى مريم ، تحقد عليها أمه لأنها تنافسها في حب ابنها . كذلك يفشل بول في الارتباط بها لأن حبه لأمه وقف في طريقه حجر عثرة . ويمال نفس الفشل مع امرأة متزوجة تدعى كلارا دوز . وعندما تمرض أمه مرض الموت يشعر بالضيق ويتحاشى ويحاول إنقاذ نفسه بإعادة ارتباطه بمريم . لكن الفشل القديم يحيم عليها ويؤكد لها أن حياتها ستكون جميعاً إذا تزوجا . وبالفعل يفصلان مرة أخرى ، وتموت الأم لكنها لا تموت في كيان بول ووجدانه ذلك أنها أصبحت جزءاً في حياته لا يمكن التخلص عنه سواء في حياته أو مماتها .

وكان الأديب الأسباني جاريثا لوركا من الكتاب الذين نظروا إلى الأمومة بمنظار شعري ملتهب يتناسب مع روح اسبانيا المشتعلة . يتجلى هذا في مسرحيته « يرم » ١٩٣٤ وبيت

برناردا ألبا ، ١٩٣٦ . تلور المسرحية الأولى حول فتاة متزوجة لكنها عاقر . ولفظ «يرما» يعنى الأرض القاحلة الجرداء . ولا شك أن يرما ليست حالة شاذة أو نادرة ، فهناك ألوف وألوف من النساء اللاتي لا يلدن . لكن يرما ترى أن المرأة المتزوجة بلا أمومة ، كيان ميت لا معنى له . إنها فتاة عفية تحول الاحساس بالأمومة إلى طاقة مدمرة تسرى في دمها . تنام وتصحو على حلم حياتها الوحيد : طفل تهمله بين ذراعيها ، صورته لا تغادر خيالها . بعد ستين من الزواج فقد صبرها ، وتحول الحنين إلى الأمومة جنونا يستبد بكيانها كله . ففى أسبانيا يندر أن نجد عاقرا . الزوج والأولاد هم دنيا المرأة . صحيح أن الفقر يمسك بتلابيب هذه الدنيا التي تتمثل في بيت كالكوخ ، وطعام لا يسد الرمق ، لكن عندما تتردد في جنات هذا البيت صرخات طفل ولید يتحول البيت الصغير الفقير إلى عالم فسيح تشعر فيه الزوجة بأنها أصبحت ملكة متوجة ، ويتباهى بها زوجها بين الأهل والأصدقاء . أما إذا لم يأت الطفل تحول البيت إلى قبر يحتوى زوجين لا يعرفان طعم الحياة اعترافا بهزيمتهما المأسوية .

تجلى المأساة في طول لسان الجارات ، ولفو القرويات الجارح الثقيل . إنهن ينظرن إلى الزوج العاقر كأنه اقترف جريمة ثم يحولن وجوههن عنه كما لو كان وصمة . أما الزوجة العاقر فالويل لها إذا كانت ضعيفة مستكينة ، إنها تستسلم للأخريات حين ينشين أطفالهن في لحمها ولا تملك سوى الصلاة في الكنيسة لحل الله يزيح غمتها ويحل عقبتها . أما إذا كانت قوية عفية فإنها لا تستكين ، بل تنشب أطفالها في لحم الأخريات . لكن يرما - برغم قوتها وجبروتها - فإنها لم تكن لترضى أن ترد الصغمة بالصغمة ، أو أن تأتى عملا مشينا كالأخريات . ولذلك ينتهى بها الأمر إلى أن تنشب أطفالها في لحم زوجها ، وتطبق يديها على عنقه في قوة المجنون ولا تتركه إلا جثة هامدة . وبذلك قتلت أمل الأمومة الذي راودها لكنه لم يتحقق ، وبدلا من التعلل بالأمال المستحيلة ، فإن الوحدة واليأس والموات أفضل وأكثر راحة .

في مسرحية « بيت برناردا ألبا » يقدم لوركا تنويعا مختلفة على لحن الأمومة في شخصية بطلة برناردا ألبا التي تمارس أمومتها على بناتها الخمس بأسلوب مضاد لغريزة الأمومة ذاتها . إنها تضفى بناتها في سبيل أخلاقيات تقليدية متوارثة ليس لها يد فيها ، لكنها أخلاقيات تؤمن بها وتشارك فيها باعتبارها قوامة عليها ومن ضحاياها . فالأمومة ذاتها يجب أن تخضع لهذه الحدود والقيود والأفكار السلبية المريضة . ولذلك وضعت برناردا أمومتها تحت كل ضغوط القسوة والتوجس والخذر . إن مجتمعا لا ينهض على الحب والتسامح والشفقة ، بل يقوم على الحقد والحسد والتنمية ، فالقرية أشبه بمعركة صامتة بين أعداء متربصين ببعضهم بعضا . والمهزوم هو من يعرف الآخرون وصمته ، ولذلك يصبح المهم الأساسى لكل انسان ، تجنب الوقوع في الشبهات بكل الطرق والوسائل ، وإذا وقع فيها عليه اخفاؤها حتى يحمى نفسه من النجاسة والألسنة التي لا تعرف الرحمة .

ولحمى برناردا ألبا بيتها بإغلاقه للحداد مدة ثمانية أعوام . وعلى الرغم من أن بيوت القرية كلها مغلقة والنساء محتجبت فإن القرية كلها كالبدان المفتوح لتجسس العيون والأذان التي تدس بأنفها في الحياة الخاصة بحثا عن الفضائح والمصائب . وهي الظاهرة التي قضت في نهاية المسرحية على عالم برناردا عندما صار بيتها مضغة في الأفواه ، وكان هدفها حماية بناتها من هذه المأساة . فلم تنفعها واقعيتها واحترامها للتقاليد ، إذ لم يدر بخلدها أن الأمور يمكن أن تكون على نحو آخر .

أما برتولت بريشت فقد عالج مفهوم الأمومة من زوايا متنوعة في مسرحيته «الأم شجاعة وأولادها» عام ١٩٤١ ، و «دائرة الطباشير القوقازية» ١٩٥٤ . والمسرحية الأولى كتبها بريشت قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية برغم أنها قدمت للجمهور عام ١٩٤١ في مدينة زيوريخ بسويسرا . وفيها ندد بريشت بالحروب وفلسفتها ، وأعلن افلاس كل من يحاول أن يتكسب من ورائها . فالأم شجاعة التي تجمع بين الطيبة والدهاء ، تسمى إلى الخروج بأبنائها من أتون الحرب لتحصل لهم بالحيلة والمكر حل مفانم تضمن لهم حياة ميسرة . لكنها تفقد كل شيء في النهاية ، إذ أن الحرب سيد لا يعرف الولاء تجاه خدمه . فقد أخطأت الأم عندما ربطت حياتها بالحرب واعتبرت القتال ولي نعمتها ، ذلك أنه يتحتم عليها دفع ثمن باهظ في النهاية مقابل المكاسب التي حصلت عليها من المقاتلين .

إن أبنائها الثلاثة - فتاة خرساء وشابان - يضيعون منها في أثناء سعيها الحثيث للاستفادة من هذه الظروف اللعوية المحيطة بها . لشفايتزر كاز ، الجندي الزنهي بعدم رميا بالرصاص بـلا ذنب ارتكبه سوى الاخلاص والأمانة ، في حين تلقف أمه مترددة في دفع مبلغ تفديته به . أما الابن الثاني - إيليف - فيروح ضحية بطولته وجراته ، والعمل البطولي الذي جلب له الشرف في أثناء الحرب هو نفس العمل الذي قضى عليه وقت السلم . حتى الابنة الخرساء كاترين تموت برصاص الجنود لأنها أرادت أن تخرج من عزلتها وتحتج على الأساليب الاجرامية التي يلجأ إليها العسكريون لتحقيق الانتصار . وتتجلى قمة المأساة عندما تقضى الحرب على كل قيم الأمومة . فقد فقدت الأم كل شيء ، لكنها لا تكفر بسيدها ، بل تهر عريتها وتسير في نفس الطريق الذي اعتادته وسط هذا الجسم تبع الفكار للمقاتلين .

أما مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» فتدور أحداثها حول إمرأتين تتنازعان طفلا فيا بينها ، وهي مستمدة من قصة صينية شعبية بسيطة عرفت باسم «دائرة الطباشير» ، وهي شبيهة إلى حد كبير بحكاية «حكم سليمان» المشهورة التي تروى كيف استطاع سليمان الحكيم أن يحكم حكما عادلا في قضية إمرأتين احتكما إليه في طفل ادعت كل منهما أنه ابنها ، فلجأ إلى حيلة شغل الطفل شطرين لتأخذ كل منهما شطرا ، فأبت أمه الحقيقية أن يشطر وأثرت التنازل عنه ، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يلحق ابنتها ، فكان ذلك أقوى دليل

عل أنها الأم الحقيقية ، فحكم سليمان لها . أما في الحكاية الصينية فبدلا من وسيلة شطر الطفل إلى نصفين اقترح القاضي أزدك - بطل المسرحية - رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها ، وإلى تستطيع اخراجه من دائرة الطباشير ستكون هي الأم الحقيقية ، لأن قوة الأمومة أكبر .

وقد استوحى بريشت هذه الفكرة من الحكاية الصينية ، لكنه عكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هي التي يحكم لها بالابن ، بل حكم القاضي للمخادمة جروشا بأحققتها في الطفل من أمه الحقيقية ، لأنها هي التي أنقذت الطفل وعنت به وفرت به ، في حين هربت أمه وتركت طفلها عندما اشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم في إحدى مدن القوقاز . ومغزى هذا الحكم واضح عند بريشت وهو أن الأمومة ليست مجرد الحمل والانجاب ، وإنما هي معاناة ورعاية وعناية وحنان وتضحية . وهذا ما فعلته المخادمة جروشا .

وفي عام ١٩٣٤ عاد الأديب الفرنسي جان كوكتو إلى أسطورة أوديب كي يعالجها في ضوء علم النفس الحديث مستخدما اتجاهات الأدب المعاصر من سيرالية وتعبيرية . ففي مسرحية «الآلة الجهنمية» نجد تحليلا سيكولوجيا متعدد الأبعاد والعمق لعلاقة أوديب بأمه التي تزوجها دون أن يدري . فقد أراد كوكتو أن يوازن بين الأسطورة القديمة والحياة المعاصرة بحيث لا يظهر من الأسطورة سوى جوهرها ودلالاتها السيكلوجية ، وخاصة علاقة أوديب الغريبة بأمه ، وهي العلاقة التي أثارت خيال العديد من كتاب المسرح عبر تاريخ الأدب العالمي ، ابتداء من اسخيلوس وسوفوكلس وسينكا ، ومرورا بربور جارينيه «أنتيجون أو الإيمان» ١٥٨٠ ، وكورن «أوديب» ١٦٥٩ ، وراسين «طيبايد» ١٦٧٦ ، وفولتير «أوديب» ١٧١٨ ، وانتهاء بأنثريه جيد «أوديب» ١٩٣٢ ، وكوكتو «الآلة الجهنمية» ١٩٣٤ ، وتوفيق الحكيم «أوديب» ١٩٤٩ .

وكانت نظرية فرويد المسماة «عقدة أوديب» تمثل الرجوع إلى رحم الأم ، فعمى أوديب يمثل بأعمق معانيه رجوعا حقيقيا إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاء أوديب النهائي وراء صخرة في العالم السفلي يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى الأرض الأم . وهذا يذكرنا بصامويل بيكيت عندما قال : «إن الإنسان يخرج من ظلمة الرحم إلى ظلمة القبر مارا بظلمة الحياة» . ولا شك أن هذه الدلالات النفسية المتشائمة قد تركت بصماتها واضحة على من عالجوا مأساة أوديب معالجة حديثة مثل جيد وكوكتو .

أما الأدب الأمريكي فقد عالج مفهوم الأمومة من وجهة نظر اجتماعية اقتصادية أكثر منها زاوية ميتافيزيقية تراجيدية . يتضح هذا في رواية «الأم» التي كتبها كاتلين نوريس عام ١٩١١ ، والتي تدور حياة مدرسة تعيش في الغرب الأوسط مع أمها تحت ضغوط اجتماعية

لا يمكن الهروب منها . كذلك كتبت بيرل بك رواية «الأم» عام ١٩٣٤ ، وإحاطت فيها شخصية الأم بهالات ملحمية وميلودرامية .

وفي عام ١٩٥٨ قدم الأديب الانجليزي بيتر شافر مسرحيته «قرين الأصابع الخمس» التي نجد فيها الفتاة بامبلا المراهقة التي لا تبن عن اتجاه ما ، ولا تنحاز لفكرة بذاتها ، بل لا تنحاز إلى طبيعتها ككتاة . قد نحس في داخلها - من خلال تصرفاتها المادية - بعض الاهتزازات ، لكنها دائما اهتزازات غير واضحة ، ومتردة بين القديم والحديث . وتستقيم بامبلا متلذذة لرغبة أمها في صياغتها على طريقتها التقليدية ، وتسير في الواقع راضية نحو مستقبل مؤكد ، هو مستقبل الدمية التي يحركها صانعها بخيوط يمسك بها بين أصابعه ، لتأتى حركات خارجية شكلية لا معنى لها ولا مدلول . أما وولتر فيقوم بالكشف عن الزيف الذي يوقع العلاقة الاجبارية بين الوالدين ، عندما أعلن للام لويز عن احساسه الحقيقي نحوها بالبونة ، وصرح لها أنه إنما يريد أن يرى فيها أما ثانية ، فهزم فيها أنوثتها الجائعة إلى غذاء جديد ، وهزم فيها كرامة الأنثى ، ومزق القناع الزائف الذي كانت تخفى تحته وجهها الحقيقي .

أما في الأدب العربي المعاصر فقد كتب نجيب محفوظ رواية «السراب» عام ١٩٤٨ التي قام هيكلها على عقدة البطل من جهة أمه ، فهو لا يستطيع أن يفصل عنها ، ومن جهة زوجته ، فهو لا يستطيع أن يتصل بها جنسيا . ولم تكن الرواية مجرد تحليل نفسى لعقدة أوديب في العصر الحديث ، لأن نجيب محفوظ وفق في تحويل هذه العقدة إلى طاقة متجددة لتسلسل الأحداث مثلما فعل د. هـ . لورانس في رواية «أبناء وعشاق» عام ١٩١٣ . يقول بطل «السراب» كامل روبة لاظ :

« كانت أمي وحياتي شيئا واحدا ، وقد ختمت حياة أمي في هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة في أعماق حياتي ، مستمرة باستمرارها . لا أكاد أذكر وجهها من وجوه حياتي حتى يشراى لي وجهها الجميل الحسنون ، فهي دائما أبدا وراء آمالي وآلامي ، وراء حبي وكراهيتي ، أسعدتني فوق ما أطمع ؟ وأشقتني فوق ما أتصور ، وكأن لم أحب أكثر منها ، وكأن لم أكره أكثر منها ، فهي حياتي جميعا ، وهل وراء الحب والكراهية من شيء في حياة الانسان ؟ » .

كانت حياة بطل الرواية كلها في كتف أمه . فلم نجد الأم مهربا من مأساتها الأسرية إلا في طفلها الصغير الذي أودعته حضنها حتى عودته ألا يبرحه . ولم يدرك بعد أن كبر هو بعد فوات الأوان أنه كان حنانا شاذا قد جلوز حله ، ومن الحنان ما يهلك . كانت مصابة في صميم أمومتها فوجدت في ابنتها الصغير السلوى والعزاء . من هنا كانت مأساة البطل التي أوشكت أن تدمر حياته تماما .

وهكذا يبدو أن مفهوم الأمومة كان ولا يزال وسيظل مصدرا مغريا لكثير من الأدباء على اختلاف عصورهم وبلادهم واتجاهاتهم ، ينهلون منه وحيا متجددا لكثير من المضامين والقضايا والأبعاد التي لا يمكن أن تشرع الجمهور بالتكرار أو تصبیه بالملل . فمع تطور الحياة الحتمى تكتسب الأمومة دلالات جديدة وإيماءات خصبة مثيرة ، إنها معين لا ينضب لكل أديب يريد التعامل مع جوهر الحياة بقدر الامكان .

٦ - الانتقام

يلعب الانتقام دوراً حيوياً في الأدب العالمي ابتداء من الملحمة وحتى الرواية والقصة القصيرة في العصر الحديث . فالصراع الدرامي - الذي يعد العمود الفقري لكل الأعمال الأدبية - ينهض في أحيان كثيرة على روح الانتقام ، ذلك أنه يدور حول الفعل والفعل المضاد له . وأصل الفكرة في العقدة الدرامية يكمن في مبدأ « واحدة بواحدة » ، أي التعدي والرد عليه . وفي الفارص أو المهزلة يطبق هذا المبدأ بأسلوب قد يكون مبالغاً فيه ، ولكنها في النهاية غير مؤذية ، إذ أن العقدة لا تقع إلا في عالم الخيال ، وقد تكون مفيدة لأنها تطهرنا من بعض دوافعنا العدوانية التي نجد لنفسها تنفيساً في المواقف المتتابة . أما الميلودراما فتصور الحياة وكأنها سلسلة من الانتقامات التي لا تنتهي إلا بالدم والقتل والموت . والعقاب الصارم الذي يقع للشريد هو في حقيقته انتقام للقراء أو المشاهدين منه . أي أن الانتقام لا يقع بين الشخصيات فحسب بل يشارك فيه الجمهور بدرجة تزيد في متعتها عن الممثلين أنفسهم . فالممثلون يعتبرون العملية كلها في النهاية وظيفة يؤدونها كزملاء يعرفون بل ويمحبون بعضهم بعضاً ، أما المشاهدون فلا يضعون في اعتبارهم سوى متابعة مراحل تحقيق الانتقام كما لو كان شيئاً حقيقياً .

وفي مجال التراجيديا اصطلاح النقاد على تحديد أحد أنواعها بأنه « مأساة انتقام » . وهذا النوع ينطبق على الدراما التي كتبت في أوائل عصر المملكة اليزابيث الأولى ، والتي استوحيت عناصرتها من أسلوب الكاتب المسرحي الروماني سينيكا ، وتدور حول حياة الأشرار ، وحالات الجنون سواء الحقيقية أو المتوهمة ، وأحداث الرعب التي تدور فوق المسرح . ومن النماذج المشهورة في هذا المجال « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد عام ١٥٩٥ ، و « أنطونيو وميليدا » لجون مارستون عام ١٦٠٢ ، و « مأساة المتقم » لسيريل تورنير عام ١٦٠٧ ، و « مأساة الملحد » للمؤلف نفسه عام ١٦١١ . وكانت مأساة

« هاملت » لشكسبير عام ١٦٠٣ من القمم التي بلغت « مأسى الانتقام » على الرغم من أنها استوحيت عقبتها من « المأساة الأسبانية » لتوماس كيد .

ويقول بعض النقاد إن المأساة والكوميديا خاليتان من المفهوم الضحل للانتقام ، والذي نجده في الميلودراما والمهزلة ، ذلك أن تمبير « مأساة انتقام » يوحى بأن معظم المأساة لا شأن لها بالانتقام فليس هناك شخص يقوم بالانتقام وآخر يقع عليه الانتقام بالتحديد المقتل الذي نجده في الميلودراما أو المهزلة ، وإنما الجميع ضحايا في النهاية ، فلا غالب ولا مغلوب . ومع ذلك فإن المأساة تجسد في النهاية المفاهيم المتعددة للانتقام أو الثأر ، أو فرض العقاب لقاء سيئات فعلية أو موهومة . وهي تكشف حقيقة البشر عندما يكون الانتقام أهم ما يفعلون برغم أنه أول شيء يلتمونه . إنهم يزعمون أن ما يفعلونه ليس انتقاما بل قصاصاً عادلاً . والقصاص يصبح هدفاً إنسانياً جليلاً عندما نعتقد أنه واقع عن حق . وهذا يعني أن العدالة التي نعرفها ونمارسها ، سواء في الحياة الخاصة أو في قاعات القضاء ، خدعة كبرى لأنها مجرد تسويق لروح الثأر والانتقام . أي أن الانتقام ينتل من يدى الفرد إلى أيدي المجتمع . وقد ترك برنارد شو في كتابه « دليل الثورى » الذى ألحقه بمسرحيته « الإنسان والسورمان » هذه الرسالة للمحامين :

« إذا أراد الانسان أن يقتل غمرا دعا ذلك رياضة ، وإذا أراد النمر أن يقتله ، دعا ذلك وحشية . ليس الفرق بين الجريمة والعدالة بأكبر من ذلك » .

وإذا كانت الحضارة الانسانية تمارس الثأر ، وتلطفه أحيانا بشيء من العدالة ، فمن الطبيعى أن يجسد الأدب هذه الخاصية . وهذا يفسر لنا لماذا يرفض أديب ثورى مثل تولستوى معظم الأدب ويرفض معه معظم المجتمع . ولم يستثن تولستوى من هذه التهمة العامة أعماله هو أيضا . فقد رأى أن الأدب لا يرتفع كثيرا عن الحضارة التي يتسمى إليها ، ولا يسعى إلى تجسيد المثل العليا التي يخفف الناس دائما في تطبيقها ، برغم أنها مجرد مثل عليا للعدالة لا أكثر ، وكلها قاصر عن بلوغ الغفران المسيحى الذى لا حد له . وهو المفهوم الذى ترك تولستوى العالم كله من أجله . فالحياة الكريمة في نظره - لا يمكن أن تعاش طبقا للمنهج الجدل الذى يطبق مبدأ الصاع بالصاع الذى يمكن أن يدخل الانسانية كلها في دائرة مفرغة من الثأر والانتقام .

ولكن مفهوم تولستوى هذا يعنى رفض الحياة برمتها . فالانتقام جزء عضوى في الكيان البشرى ، بل إن فرويد اعتبره غريزة يولد بها الانسان ، وقد وصفه في كتاب « دراسات في الهستيريا » الذى ألفه مع بروير فقال :

« غريزة الانتقام غريزة قوية جدا في الانسان الطبيعى وتعمل المدنية على اخفائها وذلك إن لم تكبتها . وهي في حقيقتها إثارة فعل منعكس لم يكن قد أطلق . وهذا الفعل المنعكس

يصبح حقيقة واقعة ومشبعة عندما يدافع المرء عن نفسه ضد الأذى في قتال ما ، وأن يؤذى
غيره في أثناء ذلك . فإذا لم ينفذ بما يشيع أو لم ينفذ قط ، فإنه يطلق مرة أخرى بالتذكر ،
وتتكون « غريزة الانتقام » كدافع إرادي غير عقلاني .

وهذه الغريزة تتجلى منذ بدايات الدراما الاغريقية . بل إن الانتقام كما تصوره شعراء
المأساة الاغريقية هو أداة من أدوات العدالة الكونية التي قد تختلف في جوهرها عن مفهومنا
البسيط للعدالة البشرية . وكانت فكرة « الهيبريس » - أو الكبرياء والغرور - هي الدافع
وراء انتقام الآلهة من البشر . فالإنسان عندما يشتغل في كبرائه وغروره بما يتناقى مع طبيعته
الإنسانية ذات الامكانيات المحدودة ، فإنه يدفع بنفسه إلى التهلكة الناتجة عن غضب الآلهة
التي تحتم عليه أن يلزم حدوده . ومن هنا كانت المساحة التي تجول فيها إرادة الإنسان
وتتوصل مساحة محدودة ومحاطة بانتقام الآلهة ، وتحظى الحدود معناه التعرض للانتقام فورا .
وكانت هذه الفكرة بمثابة عقيدة راسخة عند معظم أدباء ومفكرى الاغريق ، شعرا أو نثرا
أو فلسفة أو تاريخا .

ومهما تصور البطل المأسوي أنه يدافع عن قضية عادلة لا يمكن العدول عنها ، فإن
عناده يؤدي به إلى إغفال القوة المسيطرة التي تقف له بالرصاص وترصد بكل حركاته
وأفعاله ، ومن ثم ينسى امكانيات طبيعته المحدودة ، ويتعرض للانتقام الآلهة ، وتقع المأساة
عندما يسقط ضحية غفلة وقربانا لبطلته . فالإنسان في هذا الكون الغامض يجب
ألا يطمح أو يطمع في أكثر مما ينبغي . وخير الأمور الوسط . وهذا الاعتدال يتناقى بطبيعته
مع البطولة ، أما إذا أصر الإنسان على أن يكون بطلا ، فانتقام الآلهة في انتظاره .

فعند سوفوكليس - مثلا - تتعرض أنتيجون للانتقام عندما تتحدى قانونا أرضيا وضعا
من صنع حاكم مستبد . أما أياكس فعندما يحاول الانتقام لنفسه من ظلم الحق به ، تنتقم منه
الآلهة بالقضاء عليه قضاء عاجلا . فهو يفشل في محاولة الثأر لشرفه من ناحية ، ويصاب
بالجنون من ناحية أخرى ، وعندما تتكشف له الأمور على حقيقتها فإنه لا يجد مهربا سوى
الانتحار . أما هرقل في مأساة « نساء تراخيس » لسوفوكليس أيضا ، فإنه ينتهي نهاية
لا تليق ببطلته فقد أراد بدوره أن يتقم لنفسه ، فجلب على نفسه غضب الآلهة وانتقامها .

وطالما أن الآلهة هي التي تنتقم فلا بد أن يكون انتقامها نوعا من العقاب الحق أو الجزاء
العادل ، وخاصة في حالات القتل . فقد تصور اليونان مخلوقات هائلة « إيرينيات » تثرر
لمرأى الدم ، ولا تهدأ إلا بالانتقام من القاتل . وقد لعبت هذه الفكرة دورا حيويا في أساطير
الاغريق ومأساهم . ففي مأساة أسرة أنريوس ذبح اجاممنون ابنته أفيجينا ثم لقي مصرعه
بتدبير من كليتمسترا وعشيقها ، وأخيرا تواجه كليتمسترا نفس المصير المأسوي بيد ابنها
أوريس . وهكذا تدخل الشخصيات في دائرة الانتقام المفرغة التي لا تحمّل في داخلها
سوى المزيد من جرائم القتل العمد التي لا تنتهي .

والقتل ليس من أجل اشباع شهوة القتل في تلك المأسى . فهناك دائما ما يبرره في نظر أبطالها ، أجاممونيون - مثلا - يقتل ابنته بغرض تقديمها قربانا للآلهة وتكفيرا عن جريمة ارتكبتها ، وكليةتمسترا تنتقم لابنتها بقتل زوجها ، والابن أوربست يثار بقتله أمه . وهذا كله تطبيق لمبدأ من قتل يقتل ولو بعد حين . فإما فعله هؤلاء الأبطال لم يكن سوى ضرورة يمتحنها قصاص الآلهة ، إن أجلا أو عاجلا . والمأساة تكمن في أن الآلهة تدفع البطل للانتقام احقاقا للحق ، وفي الوقت نفسه يصبح عرضه لسخطها وانتقامها ، فتسلط عليه قصاصها الذي تسخر من أجل تنفيذه بطلا آخر ليصبح بدوره موضع السخط والغضب وهكذا لقصاص جديد وهكذا إلى ما لا نهاية . فالإنسان يجد نفسه في متاهة بين سلسلة متصلة من الانتقامات ، وهو لا يملك في مواجهتها سوى الاستسلام لقدره .

والأدب بطبيعته أسرع إلى معالجة الشر منه إلى معالجة الخير . فالخير بالنسبة إليه لا يشكل مضلة ، ولكن الشر هو مصدر كل متاعب الإنسان ومآسيه . ومن هنا كانت الأعمال الأدبية تهتم بالانتقام والثأر والقصاص والافخاق بنفس القدر الذي تهمل فيه التركيز على التسامح والرحمة وغير ذلك من القيم التي يؤمن بها الناس ويعجزون عن تطبيقها في الوقت نفسه . وهي قيم من البساطة والسلاسة والوضوح بحيث لا تحمل في طياتها الصراع الدرامي المطلوب في الأعمال الأدبية . فالأدب يقصر عن بلوغ الفردوس ويقنع بمعالجة الدنيا ، والجسد ، والشيطان . والأدباء يحكم أنهم أسياد الواقع وليسوا أصحاب أيديولوجيات ومثاليات ، فإنهم يفضلون معالجة الانتقام على معالجة الرحمة .

بل إن بعض الأدباء يرى أن احساس الإنسان بالظلم في هذه الدنيا يولد معه ، ومن ثم يصبح الانتقام جزءا لا يتجزأ من فكره وسلوكه حتى آخر لحظة في حياته . فهو يبدأ بالانتقام الطفولي من أخوته ، ثم ينتقل إلى الانتقام من والديه في سن المراهقة . وعندما يتزوج فإنه ينتقل إلى الانتقام من زوجته ، والبعض يتجنب الطلاق لأنه يحرمه من لذة الانتقام ، والبعض الآخر يرحب به لأنه يسمح له بالزواج مرة أخرى لاستئناف الانتقام بقسوة مجلدة . أما الحياة المدرسية فكانت إلى عهد قريب عقابا للتلاميذ من أساتذتهم ، والآن أصبحت انتقاما للتلاميذ من أساتذتهم . وتحتاج هذا النوع من التربية والتعليم بشكل ما نسميه بالمجتمع الإنساني الذي يصبح بطبيعته جاهزا لممارسة كل أنواع الانتقام من خلال مظاهر الفقر ، والاضرابات ، والمحاكم ، والسجون ، ومعسكرات الاعتقال ، وحبل المشقة ، وسكين المقصلة ، وغرفة الغاز ، والكرسي الكهربائي ، والحرب . أما على المستوى الشخصي البحت فإن مظاهر الانتقام لا حصر لها .

وفي الدراما الحديثة أصبح للانتقام من الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية ما جعله متشعبا معقدا وغير قاصر على تطبيق القصص بمفهومه الأخلاقي المجرد . ففي مسرحية « زيارة السيدة العجوز » التي كتبها فرديريش دورينمات عام ١٩٥٥ يبدو الانتقام

ساسيا للحدث الدرامي الرئيسى . فالانتقام يقتحم مدينة جولن الصغيرة التى الفقر والانحطاط فى صورة المليونيرة كلير زخنسيان ، التى تعود كامرأة عجوز إلى القديسة ، كى تثار لنفسها من عشيقها السابق ، فهى تطلب من أهالى القرية تسليمه إلا أن محاولة كلير الظاهرية للانتصار للأخلاق وذلك بالانتقام من العاشق الخائن الأمور إلى نصابها ، تؤدى بالتدريج إلى افساد الأخلاق وانحرافها . فهى تعد بمليار فرنك للمدينة إذا نفذت إرادتها ، وتتساق المدينة إلى الإستبدانة فى انتظار كلير ، وفى النهاية لا تجد مفرا من تسليم العاشق الخائن إلى كلير كى تشفى غليلها م منه .

يلو أن تنوعات الانتقام فى الأدب الإنسانى لا حدود لها ، وتستظل تغزى الأدباء معها نظرا للخصوبة الدرامية التى تكمن داخلها ، وإمكانات الصراع التى تكفل الأدب الحيوية والتطور والفاعلية . ولا شك أن الأديب كان حريصا باستمرار على لجانب الأخلاقى فى مفهومه للانتقام الذى يعد دائما وسيلة إلى غاية إنسانية لأبد أما عندما يصبح الانتقام هدفا فى حد ذاته - كما يحدث فى بعض الأعمال الميلودرامية - فإن العمل الأدبى يفقد كل معنى إنسانى وفنى له .

٧ = البخل

البخل من المضامين التي فرضت نفسها على الأدب العالمي منذ أن بدأت ملاحظه في التبلور ، بحيث أخذ الأدباء منه مادة لأعمالهم الكوميديّة أو مصدرا للمأسى النابعة من الفقر والعوز . وكان أول من عالج البخل بصورة عدّة الكتاب المسرحي الكوميدي اللاتيني ميناندر (٣٤٢ - ٢٩٢ ق . م) الذي ضاعّت أصول مسرحياته مع طيات التاريخ ، لكن مضامينه انتقلت إلينا من خلال خليفته بلاوتوس (٢٥٤ - ١٨٤ ق . م) الذي أعاد صياغة مضامين ميناندر وعلى رأسها مضمون البخل الذي نهضت عليه ملهات بلاوتوس « جرة الذهب » التي تكاد تتطابق مع ملهات ميناندر ، وإن كان بلاوتوس يميل ببخيله يوكليو إلى الفارص المازل في حين كان مينا ندر يعتمد على الكوميديا التي تثير الضحك والتفكير في آن واحد .

وقد تكرر اقتباس مضمون الملهة غير مرة . فاقبسه جيللي في ملهاته « لا سبورتا » عام ١٥٤٣ ، ثم اقتبسه بن جونسون في ملهاته « القضية تغيرت » عام ١٥٩٧ ، كذلك أقام عليه هوفت ملهاته « فارنار » ١٦١٧ ، ثم اقتبسه مولير عام ١٦٦٨ في مسرحيته الشهيرة « البخيل » ، وجاء شادويل ليستخدم نفس المضمون ونفس العنوان عام ١٦٧٢ ، كذلك اقتبسه فيلدنج بالاسم نفسه عام ١٧٣٢ ، ثم اقتبسه لتس للمسرح الألماني عام ١٧٧٤ .

وهذا الامتداد الحى لنفس المضمون عبر تاريخ الأدب العالمي يدل دلالة واضحة على مدى التأثير الذي مارسه مينا ندر على كل هؤلاء الأدباء من خلال ملهاته عن البخل والبخلاء . إنه تأثير امتد من بلاوتوس قبل الميلاد بحوالى قرنين واستمر إلى ثورنتون وإبلندر عندما كتب « تاجر يونكرز » عام ١٩٣٨ ، ثم غيرها إلى « المحاطبة » عام ١٩٥٥ ونالت نفس النجاح الجماهيري الكاسح . والغريب أن المضمون يكاد يتطابق في بعض هذه المسرحيات ، ومع ذلك لم يفقد جدته وحيوته . أما الأدب العربي فلم يتأثر بالمضمون الغربي ، وإن كان الجاحظ في كتابه « البخلاء » قد جمع الطرائف والنوادر والمضحكات التي

تجمل في طابع أهل الشح والبخل والتقتير ، بحيث قدم تنويعات خصبة وثرية تصلح لأعمال روائية ودرامية إذا ما توافر عليها الأدباء العرب المعاصرون .

أما الدليل على تطابق هذا المضمون في بعض المسرحيات ، مع اختلافات طفيفة في التفاصيل ، أن يوكليو في ملهاة بلاوتوس ، بعد أن استعاد جرة الذهب أعطاه لابنته لتكون مهرًا لها لمن أحبته ، أما مولير ويعدله نستروي النمساوي ووايلدر الأمريكي فقد جمعا استعادة المال المسرورق أو المفقود شرطًا على موافقتهم على الزيجات المقترحة في المسرحيات الثلاث . أما الخطوط الأساسية للحدث الدرامي الرئيسى فتكاد تكون واحدة . في حين تتنوع الاختلافات والفروق طبقًا لمزاج الأديب وروح عصره . فمسرحية مولير تمتاز على ملهاة بلاوتوس بالبعد عن مكامن الاثارة الجنسية والمناظر الفاحشة ، في حين يجعل بلاوتوس ، ليكونيدس يقتصب فيدريا ابنة البخيل يوكليو . ولذلك نفتقد في ملهاة بلاوتوس نفحة الحب المتأجج النقي الذي يبهنا به مولير . أما الحبيبة في مهزلة نستروي ثم في مسرحية وايلدر ، فتقوم بدورها فيها ابنة أخى البخيل جيلدر ، واسمها أرمنجارد ، لكنها يتبعان نفس خط مولير الذى احتفظ للحبيبة بنقاها وعفتها .

وعن الاختلافات الطفيفة بين مولير ونستروي ووايلدر ، نجد أن مولير ركز كل أضوائه الكوميدي على تصوير نفسية بطله البخيل هارباجون ، في حين جعل من الخاطبة التى استخدمها لتزوجه أداة من الأدوات الكثيرة التى استعان بها في تصوير شخصية بطله . أما وايلدر فقد ركز لمساته الكوميدي والمهزلية على الخاطبة نفسها ، حين جعلها تتلاعب بالبخيل هوراس فاندر جيلدر ، وتفرض سيطرتها المقتنة عليه بحيث تصبح في النهاية عروسه الموعودة . وهذا هو الفرق الأساسى بين مولير ووايلدر . وعلى الرغم من هذا التطابق فلأن وايلدر قد اقتبس من نستروي (١٨٠١ - ١٨٦٢) الكاتب المسرحى الذى غزت ملامحه ومهازله مسارح النمسا والمانيا وأوروبا في القرن التاسع عشر ، اقتبس وايلدر منه المشهد الذى تصف فيه الخاطبة مسزلىفى ، عروس المستقبل الموعودة ، ثروتها الخيالية وإيرادها السنوى الذى لا وجود له .

ونظرا لأن بخيل مولير يبرز علما فوق كل الشخصيات المسرحية التى حملت هذه الصفة ، فإنه يجدر بنا أن نتعرض لهذه الملهاة بشئ من التفصيل . فالبخيل هو المحور الذى تدور حوله كل أحداث المسرحية ويبدأ الصراع الدرامى في اللحظة التى يغير فيها هارباجون ابنه بمشروعاته المرتبطة بالزواج ، وهى مشروعات تتناقض مع تلك التى تداعب خيال ابنه وابنته من ناحية أخرى . فقد اتفقت ابنته إليز مع فالير على الزواج ، ولكى تغد مشروعهما تنجح في إدخاله في خدمة أبيها كمدير لشئون بيته بدون أجر . أما كليانت - ابن هاربا جون - فيرغب في الزواج من ماريان - أخت فالير حبيب أخته إليز وإبن الشريف انسيم القادم من نابولى الذى يحمل عقدة الصراع في النهاية .

وبالطبع فإن شح هاربايون يقف عقبة في سبيل العشاق الصغار . إنه يمتلك مالا وفيرا ينفقه في صندوق ونحشى أن يكشفه أحد . وبالإضافة إلى ذلك فإنه ينوى الزواج من ماريان ، كما يعززم تزويج ابنته إيليز من الشريف أنسيلم حتى يعفيها من المهر ، ولكي يضرب ثلاثة عصافير بحجر واحد فإنه يريد تزويج ابنه من أرملة غنية .

وتتعدد الأمور وتتوالى المفاجآت عندما يكشف كليانت أن أباه مراب خطير يقرض الناس بشروط قاسية . وبعد أن يحدث الصراع بينها يعود هاربايون إلى بيته للقاء الحاطبة فروزين التي جاءت لتعلمه على نتائج مساعيها في مشروع زواجه من ماريان ، لكنها تفشل في الحصول منه على أى مال مقابل تملقها إياه بالأبناء المضللة . ويظهر بخل هاربايون الفظيع في الصرف على إجراءات زواجه من ماريان التي تصبغ لئيمته ، لكنها تسعد عندما تلتقى بالابن - غريم أبيه - في نفس اللقاء . ويتنزه كليانت الفرصة فيتغزل في ماريان من خلال الاشارة بحسن اختيار أبيه ، بل يخلع الخاتم الكبير من أصبع أبيه ، وما أن يستقر في أصبح ماريان حتى يتوصل إليها أن تحتفظ به كهدية .

ويبدأ هاربايون في الارتياح في نيات ابنه كليانت ، فيفرد به محاولة انتزاع اعترافه ، وينجح في ذلك بطريقة خبيثة ملتوية بحيث تتأزم الأمور تماما بينها . لكن الأبناء تأتي بسرقة الصندوق الذي يحوى مال البخل . ويتهم هاربايون الناس جميعا ، ويبدأ التحقيق مع فالير - مدير شؤون المنزل الذي لم يكن على وئام معه . ومع اشتداد الصراع يدرك هاربايون حب فالير لا يميز فيستشيط غضبه ويتضاعف عما يلغ فبالير إلى الكشف عن شخصيته الحقيقية . وفي لحظة مثيرة تدرك ماريان أن فالير أخوها ، الذي يكشف في اللحظة نفسها أن أنسيلم أبوه .

ويعترف كليانت أن الصندوق لديه ، ويشترط لرده أن يوافق أبوه على زواجه من ماريان . وتتدخل ماريان فتطلب أن يوافق هاربايون على زواج فالير من إيليز . وفي مقابل هذه الشروط ، يشترط البخل بدوره أن يستوثق من أن صندوقه لم يس ، كما يؤكد أنسيلم أن عليه أن يتكفل بنفقات الزيجتين . ويوافق أنسيلم على جميع شروط هاربايون الذي يصبح متشبها : « وأخيرا فاني ذاهب لأعيد النظر إلى خزانتي » .

وهناك تنويع أخرى على نغمة البخل ذات أبعاد عنصرية وسياسية تتجلى في مسرحية « يهودى مالة » ١٥٩٤ لكريستوفر مارلو ، و « تاجر البندقية » ١٥٩٨ لشكسبير . في مسرحية مارلو نجد باراباس اليهودي - مثل شاييلوك عند شكسبير - يملك الأموال الطائلة ويتحكم في ابنته الوحيدة كي يبعدها عن الوقوع في غرام أى شاب مسيحي . فقد كان يضرهم للمسيحيين أشد البغض والكراهية ويتحين الفرص للانتقام منهم مستغلا في ذلك أمواله الطائلة التي ادخرها من دماءهم . وكان كل همهم مركزا في جمع المال ، وتجميع أبناء جنسه ، وتدمير الأجناس الأخرى سواء بالقول أو بالفعل .

ومن الواضح أن شكسبير قد تأثر بشخصية باراباس يهودى مألوفة عندما ابتكر شخصية شايلوك في « تاجر البندقية ». فقد وقع شايلوك عقد إقراض أنطونيو ثلاثة آلاف دوقية بضمانة بضائعه القابعة على السفن عبر البحر ، وفي حالة عدم السداد فإن لشايلوك الحرية في الحصول على رطل من اللحم من جسم أنطونيو . وبالفعل تأى الأنساء بغرق السفن فيستعد شايلوك للانتقام الرهيب . ولكن بورشيا خطيبة باسانيو تهرع إلى المحاكمة وتنقذ أنطونيو من وحشية شايلوك باستغلال مقدرتها العقلية الفائقة في الدفاع عنه . وبرغم هزيمته المنكرة وضياح أمواله لتعريض حياة مواطن صالح للخطر فنحن لا نتعاطف معه . وهذا ما حرص شكسبير على تأكيده دراميا طوال المسرحية .

وقد بلور شكسبير في شايلوك كل خصائص البخل والشح والتقتير والحقد والكراهة والعنصرية وغير ذلك من الدوافع التي تشعره دائما بأنه يمثل بنى جنسه ، وليس بصفته مجرد إنسان عادى . والربا الذي يمارسه لا يقتصر على حب المال واقتناء الثروة مثلما يفعل بخيل مولير أو غيره من البخلاء ، بل يمتد ليشمل كل الأسلحة الخفية التي يمكن استخدامها للانتقام من كل من هو ليس يهودى . وانتقامه من أنطونيو لم يكن مجرد إنتقام شخصى وخصوصية مالية ، بل كان انتقاما من كل المسيحيين ممثلين في أنطونيو . ففى الفصل الأول - المشهد الثالث عند أول ظهور لشايلوك ، نجده يؤكد هذه الحقيقة في حديثه مع باسانيو فيقول عن أنطونيو :

« أنا أمتته لأنه مسيحي العقيدة
 بل أكثر من هذا ، فهو بكل الشاعر الصديقه
 يفرض الآخرين بدون ربا ، إنه يضيغ على الفوائد
 التي كان من الممكن أن أحصل عليها من سكان البندقية
 إذا وقع في قبضتي يوما فلن أترك عنه
 بل سأطفيه نار الحقد القديم الذي يشتعل في قلبى الليل
 فهو يكره أمتنا المقدسة ، أمة اسرائيل
 ويحاربني في كل مكان يؤمه التجار
 ويفسد صفقات ويحول ذهبي إلى أحجار
 هذا هو كل همه : ملعونته هي قبيلتى
 إذا سمحت لنفسى أن أساعه »

وعلى الرغم من المعالجة الكوميديّة التي حرص عليها شكسبير في تمجيد شخصية بطله ، فإن الجانب الفكرى الجاد بل الجانب الذى يقترب من حدود المأساة يمكن لمسه دون صعوبة . فلاشك أن الربا واكتناز الأموال والبخل والشح والحقد والكراهة ، كلها خصائص

تبرز الجانب البشع من النفس البشرية ، وللملك نجدها تؤدي إلى نتائج مأسوية في أعمال أدبية أخرى مثل رواية « الجريمة والعقاب » لدستوفسكي .

في هذه الرواية يرتبط البخل والربا بخلفية من الحياة القلرية المتشعبة التي يحياها الفقراء في أحياء المدن وأزقتها ، حيث الغرف الضيقة والأقفة الخناقة التي يدب فيها الناس كالنمل ، والتي تجسد مأساة الإنسان سواء في المجتمع بصفة خاصة أو في الكون بصفة عامة . فهذا الطالب المسكين واسكولنيكوف يلدق آلام البؤس والفقر في غرفة كالسجن تماما ، ويحتاجه الموان لقلّة الوسائل المادية التي تدفعه دفعا إلى البحث عن وسيلة للخلاص ، بصرف النظر عن نوعية هذه الوسيلة . فهو لا يستطيع مقاومة الآمال التي تغمره في داخل نفسه ، والشباب الذي يشتعل في كيانه ، والحموية التي ينبض بها وجوده . ومع كل هذه الطاقة المتفجرة فإنه يقف عاجزا أمام أمر ضئيل هو بعض المال الذي يمكن أن يبدأ به حياته .

إنه يفقد الثقة في عدالة الدنيا عندما يرى جاراته العجوز تجمع المال من الربا وتكتنزه لا لتحقيق به فرضا من أغراض الحياة ، بل تجمع المال لمجرد الخرص والشف والبخل ، وتجمعه فتحجزه عن الناس ، في حين يقبح هذا الشاب البائس الذي يريد تحقيق كيانته ووجوده لكن المال يعوزه . هنا تبدأ الخواطر المأسوية التي تدفع الشاب إلى التفكير في الانتفاض على هذه العجوز ، وانتزاع أنفاسها بيديه ، ثم الاستحواذ على مالها . فقد نهشته من الداخل تساؤلات مثل : أليس مالها حلالا لكل من يريد الحصول عليه ؟ هل يتردد الشخص في فعل ذلك إذا كان قويا جليدا بالحياة ؟ هل تردد رجل مثل نابليون في أن يسمح لنفسه بأن يأكل أمر يراه ؟ فهو يهبط طولون ، وينظم مذبحه في باريس ، وينسى جيشا في مصر ، ويفرط في نصف مليون من البشر في حملته على روسيا ، ثم ينجو بنفسه في فيلينا وهو يلعب بالألفاظ . ولهذا الرجل نصبت التماثيل بعد وفاته . إذن كل شيء مباح ، ومن الواضح أن هؤلاء الرجال ليسوا من لحم ودم بل من حديد .

بهذه الخواطر والتساؤلات تخطى راسكولنيكوف حدود الفكر النظري إلى مجال العمل التطبيقي . وبالفعل سلك سلوك الرجل القوي كما كان يظن ، لقتل المرأة ، ولكن هل كان قويا حقا حين قتلها . يصفه دوستوفسكي بقوله « سار إلى فعلته كما لو كان إنسان آخر يدفعه إليها دون أن يستطيع المقاومة ، أو كما لو كان متقادا إلى الأعدام . »

وتتفاقم نتائج الجريمة عندما نراه ينفى المال المسروق لا عن أعين الناس فحسب بل عن نفسه . إنه يهرب من الناس دون أن يقتنى أثره أحد ثم ينتهي به الأمر إلى أن يسلم نفسه لرجال الشرطة ، ويرضى النفي إلى سيبيريا عن طيب خاطر . إنه يستسلم تماما لصيرته في النهاية بعد أن فجر سلوك المرابية العجوز كل قوى الشر الكامنة داخله . فعندما تنزع في داخله نجده يقول :

« لم أقتل لأساعد أما فإن هذا السبب حقير ، لم أقتل كى أحصل على وسائل مادية ، على مال يجعلنى ذا نفع للبشرية . كل هذا حقير . إن قتلت فقط من أجل نفسى . من أجل رغبتى وحدها قتلت . لقد دفعنى أمر آخر رغبت عندئذ أن أعرفه بأسرع وسيلة : ما إذا كنت حشرة حقيرة كسائر الناس أم أنى رجل ؟ هل أستطيع أن أحل نفسى على أمر أم لا ؟ هل أستطيع أن أنتزع السلطة أم لا ؟ هل أنا مخلوق يرتعش خوفا أم ماذا ؟ »

أما أبو عثمان الجاحظ الذى عاش من منتصف القرن الثانى إلى منتصف القرن الثالث الهجرى ، فلم يجد فى البخل تلك النزعة المأسوية ، بل وجد فيه مادة خصبة للتهكم والسخرية والتندر والفكاهة . ومن الواضح أنه ترك بصماته على كل الأدباء العرب الذين عالجوا مضمون البخل من بعده حتى الآن ، أى حتى توفيق الحكيم الذى جعل منه خاصية من خصائص سلوكه تذكر كلما جاء ذكره على الألسنة . ونوادير الجاحظ الكثيرة فى كتابه « البخلاء » تدل على هذه الروح الساخرة التهكمية الفكاهية أعظم دلالة . فقد ظل حتى آخر أيامه يؤمن أن الله قد منح الإنسان القدرة على الضحك كنوع من علاج كثير من أمراضه . وبذلك سبق كثيرين من الفلاسفة الذين عالجوا ظاهرة الضحك ، والتى وجدها تتجلى فى سلوك البخلاء ونواديرهم .

يتحدث الجاحظ - مثلاً - عن محفوظ النقاش الذى صحبه فى ليلة مطيرة من المسجد الجامع ، وشدد عليه فى المبيت بمنزله القريب من المسجد ، ذاكراً أن لديه النار وأجود اللبن والتمر ثم يقول :

« فملت معه ، فأبطأ ساعة ، ثم جاءنى بجمام لبن وطبق تمر فلما مدت يدى قال : يا أبا عثمان . إنه لبن وغلظة ، وهو الليل وركوده ، ثم ليلة مطر ووطوية . وأنت رجل قد طعنت فى السن ، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاه وما زال الغليل يسرع إليك ، وأنت فى الأصل لست بصاحب عشاء . فإن أكلت اللبن ولم تبألف ، كنت لا أكلا ولا تاركا ، وحرشت طباعك ، ثم قطعت الأكل أشهى ما كان إليك وإن بالغت بتنا فى ليلة سوء من الاهتمام بأمرك . ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا . وإنما قلت لك هذا الكلام ، لئلا تقول غدا : كان وكان ، والله قد وقعت بين ناهى أسد ، لأنى لو لم أجثك به وقد ذكرته لك ، قلت : بخل به وبداء له فيه . وإن جثت به ولم أحذر منه ولم أذكر كل ما عليك فيه ، قلت : لم يشفق ولم ينصح ، فقد برئت إليك من الأمرين جميعا . وإن شئت فأكله وموته ، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة . »

ويحتم الجاحظ تحليله العميق الساخر الطريف لنفسية هذا البخيل بقوله :

« فما ضحكك قط كضحكى تلك الليلة . ولقد أكلته جميعا فما هضمه الا الضحك والنشاط والسرور فبنا أظن . ولو كان معى من يفهم طيب ما تكلم به لأنى على الضحك ،

أو لقضى على . ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب « . .
ويبدو أن للجانب الكوميدي الضاحك في مضمون البخل القلبة على العنصر المأسوي
الحزين . وهذا يتضح في أعمال الكوكبة العظيمة التي قلمها الأدب الانساني ممثلة في ميناندرو
ويلاوتوس والجاحظ وشكسبير وموليير ووايلدر وغيرهم .

٨ = التطور

التطور من المفاهيم الأدبية التي لا تعمل على صياغة الشكل الفني للعمل الأدبي فحسب بل لتسع لتشمل مضمونه الفكري أيضا . فمن ناحية الشكل الفني لابد للعمل الأدبي أن يتطور بحيث يصل في نهايته إلى نتيجة جديدة برغم أنها امتداد حى للمفاهيم قديمة . فالعمل الفني الذى يعجز عن التطور يفقد حيائه الداخلية الخاصة به ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فإن الشخصيات الروائية أو المسرحية — مثلا — لابد أن تتطور ولا تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامى للعمل . فالتطور هو العنصر الديناميكي والعنصر الذى يجعل العمل الفني ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى .

أما من ناحية المضمون الفكري فقد كان التطور موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الإنسانى . ولكن كانت معالجة الأدباء لهذا المضمون تتميز بالعفوية والتلقائية بحكم الطبيعة المتطورة التى جبل عليها العمل الأدبى ، وبحكم الصراع الدرامى المتفاعل داخله . أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدوها ، فلم يظهر بأسلوب محدد إلا فى القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذى يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص فى تنوع وتكامل مستمرين . كذلك فإن النمو المتدرج يؤدى إلى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بالحقها ، كتطور الأفكار والأخلاق والعادات . والتطور — على النقيض من التقدم — لا يكون مسبوqa بتخطيط ولا مستهدفا لغاية ولكنه — بصفة عامة — انتقال من المختلف إلى المؤتلف ، ومن غير المتجانس إلى المتجانس ، ومن اللا محدود إلى المحدود أو بالعكس . ولا يتضمن التطور فى ذاته فكرة التقدم أو التدهور . وإنما يعبر عن التحولات التى يخضع لها الكائن العنصرى أو المجتمع سواء أكانت ملائمة أم غير ملائمة .

أما التقدم - بوجه عام - فهو مجرد السير إلى الأمام في اتجاه معين دون حكم على قيمة هذا السير . لكنه - بوجه خاص - انتقال تدريجي من الحسن إلى الأحسن كالتقدم العلمي والتقدم الحضارى . ويتميز التقدم بأنه مسبق بتخطيط ويستهدف غاية على غير الحال في التطور . وكثيرا ما ترتبط فكرة التقدم بالحنمية التاريخية ، وبأن كل تطور يقود دائما إلى الأحسن ، ولكن هذا المفهوم اقتصر على أعمال الأدباء وكتابات الفلاسفة المتفائلين فقط . نذكر منهم داروين ولا مارك وبيرجسون ونيتشه . وكان مذهب داروين - مثلا - يؤكد أن الكائنات الحية في تطور دائم على أساس من الانتخاب الطبيعي وبقاء الأصلح . فتنشأ الأنواع بعضها من بعض ، ولا سيما النوع الإنسان الذى انحدر عن أنواع حيوانية .

-وللتدليل على أثر مذهب التطور فى الأدب يمكننا أن نستشهد بصامويل باتلر فى مجال الرواية ويرنارد شوف فى مجال المسرحية على سبيل المثال لا الحصر . فالبطل الروائى عند باتلر هاد شأنه فى جميع ميادين الفكر والفن الكثيرة التى ارتادها - كالتطور أو التقدم ، أو الفلسفة ، أو اللاهوت ، أو البحث فى آثار شكسبير أو هومر ، أو الرسم أو الموسيقى . وكان باتلر يكتب لأنه يحب الكتابة ؛ وهو والمؤلف المحترف على طرفى نقيض . وقد قال مرة عن كتبه :

« إننى لا أصنعها أبدا ، إنما هى تنمو . فهى تقبل حلّ ملحة فى أن أكتبها . ولولا أننى أحببت موضوعاتها لخرنت ، وما كان لشيء أن يجعلنى على كتابتها اطلاقا ، أما وقد أحببت هذه الموضوعات فعلا ، وأما وقد جاءت الكتب قائلة إنها تريد أن أكتبها ، فقد تململت قليلا ثم كتبتها » .

على أن هذه الكتب التى أنضفت فى العشر على ناشرها فى جيله ، عمرت الى يومنا هذا ، فى حين اندثرت مئات غيرها من الكتب الناجحة المعاصرة لكتبه ، والتى عالجت المضامين الأدبية التى عالجها باتلر ؛ ذلك أنه كان متقدما على عصره كما نجد فى المضامين الاجتماعية والسيكولوجية التى تضمنتها رواية « ايريون » التى ألفها عام ١٨٧٢ ولا تزال تلقى قبولا متجددا ، كذلك يتجلى هذا السبق الفكرى فى نظرية التطور المهادف الخلاق ، ورفض نظرية الانتخاب الطبيعي التى نادى به داروين والتى يتخطى فى عشوائية . إن تطور نهر الحياة - عند باتلر - لا ينتهى ، تطور الحياة جميعها بوصفها كلا ، تطورا تحلوه على الدوام ذاكرة لا شعورية يكمن فيها دافع التغير . إنها النظرية التى عرضها باتلر فى كثير من التفاصيل الفنية والحجج المألوفة فى سلسلة من المؤلفات العلمية الفلسفية تبدأ بكتاب « الحياة والمادة » وتنتهى بكتابة « الحظ أم الحيلة ؟ » لم تكن سبقا واضحا لنظرية شوفى « دفعة الحياة » و« الحيوية » فحسب ، بل إنها تطوى فى ثناياها شيئا من النظرة الفلسفية التى يدين بها أحدث العلماء .

ولقد وضع باتلر معيارا جديدا للرواية ، كما وضع قيا اجتماعية وفلسفية جديدة .
فروايته « طريق البشر » - التي ألفها بين عامي ١٨٧٣ و ١٨٨٥ - نقطة تحول واضحة المعالم
في الرواية الانجليزية . فاللؤلؤ يتغلغل داخل شخصياته ، ويفسر دوافعها الخفية تفسيراً
علمياً ، ويكشف عن تأثير أسلافها وتأثير تربيتهم فيها ، ويظهر زيف الأفكار والقيم
التقليدية حيث يراها زائفة . كما يوجه باتلر نقداً قاسياً للنظام الأسرى ، وهو نقد كان يعد
في عصره كفراً وإلحاداً .

وإذا كانت « طريق البشر » سيرة شبه ذاتية لمؤلفها ، فذلك لأنه اصطدم بأبويه منذ
طفولته ، ولقى منها من العنت مالمقى إيرنست بونتفكس بطل الرواية . ومن هنا كان قول
باتلر ان الرواية قد « ألحت » عليه في أن يكتبها . فقد أدرك الدور الذي تلعبه الوراثة
والضرورة البيولوجية في صراع أحسن أنه لا محالة صراع أبدي بين الأجيال المتعاقبة في
الأسرة . وهي المفاهيم التي تجلت فيما بعد في مسرحيات هنريك إبسن ويوجين أونيل .

وعلى الرغم من أن رواية « طريق البشر » لم تنشر إلا في عام ١٩٠٣ بعد موت باتلر في
عام ١٩٠٢ ، فإنه لم يتبأ مكانه الصحيح إلا بعد الحرب العالمية الأولى . فالشعور الذي
تملك الناس بعد الحرب - بانفثاش الوهم عن عيونهم ، وعدم التسليم الأعمى بالأفكار
التقليدية ، والايمان بأن الله قد منح الانسان عقلا ليطور به حياته إلى الأحسن والأفضل -
هذا الشعور وجد تجسيدا حيا له في مؤلفات باتلر ونعاصرة في « طريق البشر » ، بما فيها من
دفاع فني عييد عن حقوق الجيل الجديد في مواجهة الحقوق الراسخة للجيل القديم . وكان
إيمانه بالتطور المهادف الخلاق قد انعكس على أسلوبه في الكتابة التي تميزت عنده بالأخلاص
الواضح ، والصراحة المتدفقة ، والفكاهة الذكية ، والرشاقة اللامحة ، وكراهية الحديث
الأجوف ، والفكر التافه ، والادعاء الكاذب .

أما عند برنارد شو فقد تمثلت نظرية التطور الخلاق فيما أسماه « بدفعة الحياة » التي اتخذ
منها منطلقا لهجومه الكاسح ضد الرومانسية . ففي المقدمة التي كتبها شولمسرحية « الانسان
والسوريمان » يناقش الهيام الرومانسى الذى يصاب به الرجال تجاه النساء . وهو يؤكد أن
هذا الاتجاه ليس الا جزءا من النظرة الرومانسية العامة إلى شئون الحياة . وهي النظرة
السلبية الفاسدة التي تتعارض مع قوانين الطبيعة وقواعد العلوم البيولوجية لأنها تقوم أساسا
على الأوهام والخيالات التي تطفو على سطح الواقع فتجبج الرؤية الموضوعية للأشياء ،
وتضع فرصة الأمساك بالحقيقة الكامنة في نظرية دفعة الحياة التي آمن بها شو إيمانا قويا قائما
على افتراضات علمية ونظرية في علم الحياة . ولهذا نجد أن شو قد كرس حياته كلها ككاتب
مسرحى لبلورة نظريته في دفعة الحياة ، ولتحطيم النظرة الرومانسية الكاذبة .

ودفعة الحياة هذه التي يؤمن بها شو عبارة عن قوة روحية تكمن في الكون ولا يعرف
الانسان شيئا عن أصلها . وهذه الدفعة لا تملك الكمال المطلق أو المعرفة الشمولية ولكنها

تسعى في الوقت نفسه وعمروره للحصول على الكمال والمعرفة من خلال أدائها التي تتمثل في البشر . وهي تسير الهوينى في طريقها لبلوغ أهدافها عن طريق المحاولة والخطأ ، وتعتبر المرأة الجنس الأقوى لأن غرائزها أقوى وأكثر جبراً والخاصة ، وأرادتها أكثر عزمًا وتصميمًا ، وإحساسها بالواقع والتطور أكثر حيوية ودفعًا . وإذا كانت تستغل سحر جاذبيتها الجنسية التي منحناها إياها دفعة الحياة فذلك كي تتمكن من الإيقاع بالذكر واعداده للقيام بدور الزوج والأب من أجل كسب عيشها وعيش أولادها .

والدرس الذي تلقته دفعة الحياة لكل الأجيال هو أن هدف الحياة لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال التعاون الكامل والوثيق بين الرجل والمرأة . ولكي ندرك سر وجودنا المطلق لا بد للإنسان أن يستغل كل الأسلحة التي وضعتها دفعة الحياة في خدمته . ولاشك أن أعظم هذه الأسلحة على الإطلاق يكمن في وجود المرأة . ومع ذلك تسخر مسرحيات شوكلها من الافتراض الذي يدعى أن الدافع المحرك لسلوك الرجل هو الرغبة في امتلاك المرأة التي يحبها وأن الدافع الوحيد لسلوك المرأة يكمن في الرغبة الاستعراضية لمفاتنها الجسدية . ويؤ من شو إيمانًا جازمًا أن العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة لا تصلح مضمونا لمسرحية تقوم على الفكر الجاد الخلاق والإيمان بالتطور بكل أشكاله الروحية والمادية .

ومن يتبع مسرحيات شو الواحدة بعد الأخرى يلاحظ أن الخط المتمثل في دفعة الحياة يشكل المجرى الرئيسي لفكر شو . ولاشك أن البناء الدرامي قد لعب دورا فعالا في تغليف هذا الفكر وإبعاده عن التجريد المطلق وذلك من خلال تمهيد الشخصيات ، وتطوير المواقف ، وإدارة الحوار ثم ربط هذه العناصر بالعمود الفقري للمسرحيات . كما منع شو الجمهور فرصة فهم مسرحياته على النحو الذي يحبه . فهناك الكثير من الضحكات والمواقف السلبية الطريفة رغم ثانوية هذه العناصر بالنسبة للخط الفكري الرئيسي الذي يحاول شوتاكيده في مسرحياته . ولكنه استغل هذه العناصر ليجذب اهتمام المتفرج العادي إلى مسرحه ثم يغريه بمراجعة آرائه ومعتقداته التقليدية في الضوء الجديد الذي تلقى المسرحية على الجوانب المتعددة لفلسفة التطور .

وعلى الرغم من حماس شو للجانب العلمي لفلسفة التطور ، فإن مسرحياته لم تخل من الغموض الذي يغلف نظريته في دفعة الحياة لأنه لم يستطع أن يقيّمها إلا على مجرد افتراضات نظرية لا تقبل الاختبار المعملي أو التجربة المعاشة . وربما يكمن الجانب العلمي الوحيد الذي يدعم دفعة الحياة في إصرار شو على استغلال كل الوسائل المتاحة في الحياة لدفع عجلة التقدم المادي والمعنوي وهو ما يبعدها عن كونها فلسفة غيبية سلبية تنقذ من الحياة بالملاحظة والتسجيل دون التجاوب والفعالية .

والمشكلة عند شو أن البشر لا ينمون قط ، فهم ينضجون ببطء بحيث يظنون مرافقين غير مسؤولين حتى نهاية حياتهم . والحل الذي يقترحه في مسرحيته « العودة إلى ماتوشالغ »

هو أننا ينبغي بطريقة ما أن نعد عمر الإنسان بحيث لا يقل عن ثلاثة قرون ، مما يتيح له الفرصة كي يستكمل نضجه العاطفي والذهني . ومن شأن الوقت الطويل الذي نمضيه على هذه الأرض أن نصبح أكثر اهتماما بالأمور الموضوعية ، وأن يقلل من تصرفاتنا التي تشبه تصرفات المسافرين العابرين القابعين في غرفة الانتظار . ويبدو أن شو يعبر بذلك عن أن الرغبة في أن تطول أعمارنا رغبة متأصلة فينا تأصلا قويا . وهي رغبة لا ترتبط فقط بحينا للتطور ، وإنما تظهر في الاعتقاد بخلود الإنسان أو بمحاولة إطالة العمر بتناول العقاقير .

وسواء اختلف النقاد أو اتفقوا مع باتلر وشو وغيرهما من الأدباء الذين اتحنوا من فلسفة التطور مضمونا لأعمالهم الروائية والمسرحية ، فقد أثبت هؤلاء الأدباء قدرة الأدب على مواكبة كل الانجازات الفكرية الجديدة واستيعابها فنيا ، بحيث يعاد تقديمها إلى الناس العاديين الذين ليس في وسعهم فهم التجريدات النظرية والفروض الفلسفية . لكن متى لبست هذه التجريدات والفروض الجسم الحى النابض الذي يمنحها الفن فاتها تصوير ملكا للجميع ، سواء تقبلوها أو رفضوها .

٩ _ التعليم

كان العنصر التعليمي في الأدب مثارا لجدل واسع بين المفكرين والأدباء والنقاد منذ العصر الاغريقي القديم . وهذا يرجع الى طبيعة الأدب ذاته ، ذلك أنه يحتوي على مضمون فكري يعبر عن نفسه من خلال اللغة التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية ، التي لا بد أن تقول شيئا ذا معنى مفهوماً أكبر عدد ممكن من المتلقين . من هنا ركز البعض على العنصر التعليمي على أساس أن الأديب يستخدم اللغة ليقول شيئا محددا ، ولا بد للناس أن يتعلموا شيئا مما يقوله ، فهو بداهة - يضع الصالح الانساني العام في اعتباره كلما شرع في ابداع عمل جديد . وتراوح الجدل بين الرفض المطلق والقبول التام للعنصر التعليمي في الأدب . ولم يحدث لأية قضية أدبية أن تستمر بهذه الحيوية منذ عصر افلاطون حتى عصرنا هذا مثل قضية العنصر التعليمي ولعل استمرارها يرجع إلى دخولها في عصور كثيرة مجال الجدل العميق أو السفسطة الفارغة ، فلم تكن القضية وضع الأدباء والنقاد بين خيارين لا ثالث لهما : أى قبول العنصر التعليمي أو رفضه ، وإنما كان من المفروض أن تدور حول الأسلوب الذي يتبعه الأديب في التوظيف الفني والدرامي للعنصر التعليمي . وبذلك يمكن طرح القضية في ضوء جديد أكثر موضوعية من خلال وضع المعايير الكفيلة بالفصل بين التعليم والتربية عن طريق الدروس والمحاضرات والمواظع والارشادات وبين التعليم والتربية عن طريق الأدب والفن .

إن الفنان يرى الناس ويعلمهم ، ليس في هذا شك . لكنه يتبع وسائل وأساليب وأدوات أكثر شمولاً ، وأبعد عمقا ، وأقل مباشرة وتصريحا من الأساليب التي يتبعها المعلمون والمحاضرون والواعظون والمرشدون الذين يوصلون معلوماتهم بأي أسلوب يحفل الأفكار وينتهي دوره تماما بإدائه هذه الوظيفة ، لكن الفنانين والأدباء لا يفصلون بين المضمون الفكري والشكل الفني ، أو بين العنصر التعليمي والمغنى الجمالي . فالفن تجربة سيكلوجية ووجدانية وروحية وعقلية وذهنية بحيث تستولي على المتلقى وتصير جزءا عضويا

من كيانه الانسان وذلك دون أن يصرح الفنان بأنه يقوم بمهمة تعليمية أو تربوية . أما رجال التربية والتعليم فيعاملون مع العقل مباشرة بهدف نقل المعلومات وترسيخ المعرفة ، أى يتبعون الأسلوب التقريرى الواضح المحدد ، وهو الأسلوب الذى يرفضه الفن الانسانى الناضج لأنه أسلوب مؤقت ومتغير وليست له علاقة عضوية بما ينقله من أفكار . إنه كالوعاء الذى يحتفظ بمادة معينة لحين نقلها إلى وعاء آخر . أما التعليم فى الفن فيتم من خلال العلاقة العضوية بين المضمون والشكل ، أو بين المادة والأسلوب . ويكفى للدلالة على وجود العنصر التعليمى فى الفن أن الانسان يتغير فكرا وسلوكا عندما يتشبع بعمل فنى ناضج وعميق .

وإذا أردنا تتبع العنصر التعليمى فى الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة ، نجده يرجع إلى عصور مبكرة قبل افلاطون عندما اعتقد الناس أن التعليم هو الوظيفة الأولى للشعر . وفى عصر افلاطون نادى الاغريق بهذا الاتجاه الذى تبلور على أيديهم وأصبح قضية فكرية وفنية لا يمكن تجاهلها . بل إن هيزيود الشاعر الاغريقى ورائد الملحمة التعليمية نادى فى القرن الثامن قبل الميلاد بأن قيمة الشعر تكمن فى التعليمات والتسجيلات التى يحتويها ، وذلك على النقيض من أرسطو الذى أوضح أن العقل الذى لا يرى سوى العنصر التعليمى فى كل شىء يقابله ، عقل لم يبلغ مرحلة النضج بعد .

وكان الشعر قد احتل مكانة مرموقة ضمن وسائل التربية والتعليم عند الاغريق الذين اعتقدوا بأن الأطفال يعرفون الآلهة من خلال ، وأن الأبطال الذين يرد ذكرهم فى الملاحم والأشعار جديرون بالمحاكاة والتقليد ، وأن كثيرا من الموضوعات والمعلومات ، حتى القيادة العسكرية ، استطاع هوميروس أن يعلمها للناس فى ملاحمه . لكن افلاطون هاجم هوميروس لأنه ادعى أن الآلهة يفتخرون إلى الأخلاق ، وأنه ليس من اللائق أن يحاكي الناس أنجيل فى شكواه وعويله ، وأنه لم يحدث قط أن نصب قائد عسكري لأنه تعلم القيادة من الشعر . ونظرا لهذا ، وبالإضافة إلى الأثرة العاطفية التى تشتت القدرة على الحكم الصحيح ، فإن هوميروس قد تم نفيه من جمهورية افلاطون .

وقد دفع الناقد الايطالى المعاصر كروتشى نظرية افلاطون بانها انكار كامل لوجود الفن ووظيفته ولكنه من حيث لا يدري حاول اظهار عدم جدوى النظرية التعليمية فى الفن عندما أكد أن هوميروس لم يكتب كتابا مدرسيا عن أساليب القيادة العسكرية وإنما كتب قصيدة .

وعلى أية حال فإن أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أفسح للشعر مكانة أثرية بصفته ظاهرة جمالية لا تحمّل فى طياتها مواصفات تعليمية . ورفض الفكرة التى تؤكد أن أبطال التراجيديات قد خلقوا ليقلدهم البشر ، كما رفض تحويل البطل التراجيدى إلى انسان كامل الأوصاف ، لأن هذا البطل يشترك مع البشر العاديين فى أخلاقه وسلوكه . وفى الفصل الخامس

والعشرين من كتاب « فن الشعر » اكتسح أرسطو كل الآراء المؤيدة للعنصر التعليمي عندما أعلن أن الأخطاء والخطايا البشرية التي يرد ذكرها في الشعر لا تمس جوهره ولا تقلل من قيمته .

ومع سيادة الروح العملية في الامبراطورية الرومانية ، أعل الشاعر والناقد اللاتيني هوراس من شأن الدافع التعليمي وراء الشعر واعتبره جزءاً جوهرياً فيه . ففي كتابه « فن الشعر » أكد على ضرورة قيام الشاعر بالتعليم والامتناع في الوقت نفسه . وكان الشاعر لوكرتياس قد أوضح أن الفن بالنسبة للتعليم ، مثل العسل بالنسبة للدواء المر ، فإذا كنا نريد أن يفعل الدواء مفعوله الصحي دون أن يحس المريض بمراوته ، فلا بد من مزجه بالعسل اللذي لا بد أن تغطي حلاوته على كل مذاق آخر . أي أن لوكرتياس يمنح الشاعر أو الفنان مطلق الحرية في أن يكون قاسياً على جمهوره طالما أنه يملك الفن الجميل الذي يمكن أن يحيل قسوة الشاعر إلى متعة للقارئ .

وفي العصور الوسطى كان من الطبيعي وضع العنصر التعليمي في خدمة الوعظ والارشاد الديني . ومع ذلك نجد القديس أوغسطينوس يؤكد في كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التي استشعرها في الأسلوب الأدبي الذي كتبت به الإنجيل . كذلك أوضح دانتى أن الفلسفة التي غمشت عليها « الكوميديا الإلهية » تركز في الجوانب الأخلاقية كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الإنسانية التي هي هدف أي عمل أدبي رفيع . والشعر الذي يتوقف عند حدود التعليم والارشاد يتخلى عن جوهره كفن قائم بذاته .

وبرغم تطور النقد الأدبي في القرن السادس عشر ، فإنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمي العمل النفعي في الأدب . يؤكد الشاعر تاسو أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة ، بل ويكرر ماكتبه الشاعر لوكرتياس من قبل حول وضع المتعة الفنية في خدمة المضمون التعليمي . ويتفق الشاعر الإنجليزي فيليب سيدني مع تاسو في أن الشعر هو تعليم ممتع . ولكن الشاعر كاستيلفرتو يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق مع أرسطو في أن الهدف الرئيسي من الشعر هو تجديد النفس البشرية من خلال المتعة الفنية .

وفي القرن السابع عشر يعلى الشاعر المسرحي الفرنسي كورن من شأن المتعة الفنية التي تعد الفائدة العملية الحقيقية من الشعر ، ذلك أن الإنسان لا يستطيع الحصول عليها من مصدر غيره . بل إن المنفعة تتساقط في غياب المتعة في حين أن المتعة لا تتساقط في غياب المنفعة . ويتفق الشاعر الإنجليزي درايدن مع كورن عندما يوضح في « مقال عن الشعر المسرحي » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشري .

ويعرود الزمن ازداد الهجوم على العنصر التعليمي بحيث يقول وردزورث في مقدمة « الماويل الغنائية » إن الشاعر يكتب تنفيذا لالتزام واحد فقط يحتم عليه امتناع القارئ الذي يعرف المعلومات التي تحتويها القصيدة مقدما ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل . كما يضيف الشاعر شليل إلى وردزورث في مقدمة « بروميثيوس طليقا » أنه يفت الشعر التعليمي من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثل في رفع درجة الحساسية لدى القارئ العادي بحيث يمتنع بهذا العالم السحري المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتلوق ويتق ويتحمل كل ما تأتي به الأيام ، وهذه هي النتيجة الأخلاقية التي ينتفع بها القارئ فيها بعد .

هكذا استمر الجدل بين أصحاب النظرة التعليمية وأتباع الفن الخالص ، لكن القضية يمكن أن تحسم بمنطق بسيط يمثل في أن الفنان أو الأديب يتعامل مع كل المضامين الفكرية والإنسانية والعلمية التي أفرزتها الحضارات المتتابعة على مر العصور ، لكن تعامله يقتصر على الزاوية التي ينظر منها إلى هذه المضامين المتشعبة . إنها زاوية الفن . فليس من المعقول أن يتحول الأديب إلى خبير بأساليب القيادة العسكرية عندما يعالج مضمون الحرب في أعماله ، أو يصبح عالم نفس عندما يجسد الأحلام والكوابيس في مواقفه وشخصياته ، أو عالم اجتماع عندما يلقي أضواءه الكاشفة على قضايا الزواج والمرأة والحب والجنس ، أو حلما خرفا عندما يعبر عن آماله وتطلعاته تجاه المستقبل وتطور الوجود الإنساني نحو عالم أفضل . . . الخ . فالأديب لا يستطيع بطبيعة الحال أن يكون كل هؤلاء وغيرهم في وقت واحد . فكما أن لكل واحد من هؤلاء تخصصه الذي يعرف كل خصائصه وأسراره ، كذلك الأديب له تخصصه وموهبته وفنه وصنعتة ، ومن هذه القاعدة الفنية الصلبة ينطلق إلى هذه المضامين الفكرية كي ينتقى منها ما يناسب عمله ويتمشى مع طبيعته ، ثم يقوم بتجسيد التأثيرات القائمة والممكنة والمحتملة لهذه المضامين على إنسان عصره ، ومدى تجاوبه أو رفضه لها . ومن خلال هذه العلاقة المتبادلة بين الإنسان وفكر عصره وروحه يستطيع الفنان أن ينطلق من المألوف إلى الدائم ، ومن الخاص إلى العام ، فيبدو كأنه يحتوى الإنسانية كلها في عمله برغم أنه يتكلم عن أحداث محددة وشخصيات معينة تعيش داخل نطاق عصره .

وهذا يعنى أن الأديب يستفيد من كل الانجازات الحضارية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والعلمية والفلسفية . . . الخ . إنه يستوعبها في عقله ووجدانه برغم أنه غير متخصص فيها . إنه يلتقط بعينه الفاحصة ويصيرته الثاقبة كل اللامعات الإنسانية المكتشفة في كل فروع المعرفة هذه ثم يخرج منها بعصارة جليلة تلمأ في مادتها وشكلها ، بحيث تدخل في عالم الفن الذي يمكن أن يتلوقه الإنسان ويستوعبه مهما اختلف المكان أو الزمان .

١٠ - التكنولوجيا

منذ العصور الأولى للبشرية أدرك الإنسان أن امكانياته الجسدية والعضلية لن تحميه من غضب الطبيعة وتقلباتها ، ولن تلبى له حاجاته العاجلة والأجلة بالأسلوب السريع الحاسم الذى يصوره له عقله وخياله . كان عليه أن يكتشف إيقاد النار ، وأن يجرب استخدامها بوسائل ولغايات شتى ، وظهرت الحاجة إلى آلات للقطع ، والنحت ، والسلخ ، والحك ، والصقل ، والضغط ، وإحداث الثقوب ، وتناول الأشياء ، ووصل بعضها ببعض - لأعد الزراع فحسب - ولكن عند البدوى المتجول أيضا . وكل آلة كانت اختراعا منفصلا ، وفى الوقت نفسه بداية لسلسلة جديدة من الاختراعات ، فان كل واحدة منها تعرضت لألوان من التحسين تجرى فيها واحدا بعد آخر . وكان هناك فى العصور الأولى مجال لا اختراعات رئيسية ، يمكن استخدامها فى أنواع لا حصر لها من المعضلات المنفصلة ، وتفتتح بها أبواب الامكانيات غير محدودة .

وظل الحال على هذا المنوال الذى جعل من التطور التكنولوجى خادما للإنسان فى عصوره المختلفة . وإذا كانت الأسلحة التى استخدمت فى الحروب نتيجة طبيعية للتطور التكنولوجى ، فان الإنسان لم يشعر أنها تهدد كيانه ومستقبله طالما أنه قادر على ابتكار المزيد منها بحيث تظل الغلبة له . فقد كان الإنسان سيدا للألة ومبدها لها وظل كذلك حتى بداية الثورة الصناعية فى أوروبا . تلك الثورة التى كان لمعظم أدياء العالم موقف غمد منها لأنها أثرت على جوهر وظيفة الأديب نفسه . فلم يعد أحد يتوقع من الأديب أن يتقل على جمهوره بقضاياها الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة وتجسيد أصداؤها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعب وطبقته وعصره .

مع الثورة الصناعية أصبح الأديب مضطرا لالقاء الأضواء على للغزى العميقة للأحداث ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي ، وضرورتها ، والقوانين التي تحكمها ، وأن يجعل لهم لغز العلاقات الجديدة بين الإنسان والمجتمع . وأن يحررهم وهم ينجون من أمن المجتمع الزراعى إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقي وسيطرة الآلة ، من القلق والخوف والضياغ والأحباط ، وأن يرسم للإنسان طريق انتمائه الجديد . فعل الرغم من الامكانات والتسهيلات التي قدمتها الثورة الصناعية ، والتي لم يكن الإنسان يحلم بها في عصر من العصور السابقة عليها ، فإنه دفع ثمنها غاليا لدخوله في كيانات أكثر تعقيدا وإن كانت أكثر انتاجا .

وكما يقول إيرنست فيشر في كتابه « ضرورة الفن » إن اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أدى إلى اغتراب الإنسان وانفصاله لا عن الطبيعة وحدها بل عن نفسه ذاتها . فقد أصبح النظام المعقد للمجتمع الصناعي يعنى تحطيم العلاقات الانسانية وتحولها إلى علاقات بين الأشياء . ومع تحول الإنسان إلى عبد للآلة ووقوعه تحت رحمتها ، ساد التخصص وازداد تقسيم العمل وتجزئته . ولذلك انقسم كيان الإنسان إلى أجزاء نتيجة ممارسة هذا النوع من العمل ، وأصبح ترسا صغيرا في آلة هائلة ، وفقد نظره الشاملة للحياة بحيث أصبح لا يرى أبعد من موطىء قدميه ، مما أدى إلى خلق احساس بانعدام المعنى ، وإيجاد جو خائف من السلبية الداعية إلى اليأس .

من هنا تميز الأدب منذ مطلع القرن التاسع عشر بحنين رومانسي إلى الماضي أو إلى ما سمي بالعصر الذهبي ، وإلى مجتمع مثالي لا يكون فيه مكان لتعقيد المجتمع الصناعي ، ولقوانين الاقتصاد الرأسمالي ، وللنزعة التجارية ، وللمنافسة غير الشخصية التي لا ترحم ، ولكل الحقائق الأليمة في المجتمع الحديث . وكانت هذه الرومانسية موجهة أساسا ضد أصحاب مذهب المنفعة ، الذين كانوا يمثلون المبادئ الاقتصادية لمعهد التصنيع ، من تلاميذ آدم سميث ، وكانوا ينادون بالنظرية القائلة أن الاقتصاد الذي يترك كي يسير تلقائيا هو الأكثر اتفاقا مع الروح الليبرالية والازدهار الصناعي ، بل مع مصالح الجمهور أيضا . وكان تأكيدهم على أن يكون المبدأ الأساسى للسلوك البشرى هو الفرائض الإنسانية ، السبب في الثورة العارمة التي شنها المثاليون والرومانسيون ضد الظلم الاجتماعي ، وفي رفضهم للنظريات الفعلية لعلم الاقتصاد ، بحيث لم تكن ثورتهم مجرد هروب من الحاضر البائس إلى الماضي السعيد .

وقد ساد هذا الاتجاه الرومانسي الانجليزية والألمانية بصفة خاصة . وكانت المناقاة بتدخل الدولة ولا سيما في حالة كارلايل ، علامة اتجاهات تسلطية مضادة لليبرالية بقدر ما كانت تعبيراً عن شعور إنسان شامل ، كما أن وصمه للمجتمع بالانحلال والتفكك كان تعبيراً عن رغبته في التضامن والتآلف الحقيقي ، كما كان في الوقت نفسه حثنا إلى الزعيم

المحبوب الموهوب أو الدكتور العادل . وبالمعيار نفسه فإن نزعة الروائي الانجليزى ديزرائيل الاقطاعية كانت في جوهرها رومانسية سياسية ، وكان ما سعى « بحركة أو كسوفورد » رومانسية دينية ، وكانت فلسفة راسكين في الفن رومانسية جمالية . فكل هذه النظريات الأدبية والاتجاهات الفنية كانت تهاجم الحزبة الليبرالية والعقلانية وتلتمس لنفسها ملجأ من المشكلات المعقدة للحاضر في عالم يسمو على الطبيعة والأشخاص ، وفي حالة مستقرة تتجاوز فوضى المجتمع الليبرالى الفردى ، وذلك على حد قول أرنولد هاوزر في كتابه « الفن والمجتمع عبر التاريخ » .

ولقد كان راسكين الوريث الشرعى لكارلايل . فقد اقتبس منه حججه التى هاجم بها الاتجاه الى التصنيع والليبرالية ، وردد تنديده بالحضارة الحديثة لانقمارها الى الروح واعتمادها الكامل على المادة الصماء ، وشاركه رفضه لفن عصر النهضة وحاميه للعصور الوسطى والثقافة الروحية والدينية ، ولكنه حول رومانسيته الاجتماعية الغامضة الى مثالية جمالية لها أغراض محددة وأهداف يمكن تعيينها بدقة . وكانت واقعية راسكين هذه قد مكنته من استيعاب روح عصره لدرجة أنه أصبح المتحدث باسم حركة أدبية وفنية هامة ذات دلالة تاريخية كبيرة ، هى حركة ما قبل رافيل التى ازدهرت في أواسط القرن التاسع عشر ، ورأت أن فنان عصر النهضة وإفلاييل قد أخذ من المذبح أكثر مما يستحق ، ونادت بمحاكاة الاتجاهات الفنية السابقة عليه في التصوير والنحت ، ولا سيما الاتجاهات التى سادت في أواخر العصور الوسطى . فقد رأى راسكين أن انحلال الفن يرجع الى المصنع الحديث بطريقته الآلية في الانتاج ، وبما فيه من تقسيم للعمل ، يحول دون قيام علاقة صادقة بين العامل وعمله ، أى أنه يحطم العنصر الروحي ويجعل المنتج مغتربا عن نتاج يديه .

أما ولیم موريس - الثالث في سلسلة النقاد الاجتماعيين الكبار في العصر الفيكيتورى - فقد كان فكره أكثر اتساقا من راسكين ، بل كان في نواحي العلم والعمل أشجع رجال العصر الفيكيتورى وأشدهم صلابة ، برغم أنه لم يتحرر تماما من متناقضاتهم ومن حلولهم الوسط . لكنه استخلص النتيجة النهائية من فكرة راسكين التى تربط مصير الفن بمصير المجتمع ، وأصبح مقتنعا بأن « صنع الاشتراكيين » هدف أشد إلحاحا من صنع فن جيد ، وأن انحطاط الفن الحديث ، وانهيار الثقافة الفنية والفكر الأدبى ، وفساد ذوق الجمهور يرجع إلى فساد المجتمع وانهياره . ذلك أن التأثير المباشر في تطور الفن أمر لا جدوى منه ، وأن كل ما يستطيع الانسان أن يفعله هو إيجاد الأوضاع الاجتماعية التى تتيح تلوق أفضل للفن .

ولقد ظهرت الرواية الاجتماعية الحديثة في إنجلترا ، كما ظهرت في فرنسا ، في أواخر الثلث الأول من القرن للماضى وبلغت أوج ازدهارها في السنوات المضطربة الواقعة بين عامى ١٨٤٠ و ١٨٥٠ ، عندما وقفت البلاد على حافة الثورة . فقد أصبحت الرواية أهم

الأنواع الأدبية بالنسبة الى ذلك الجيل الذى كان يبحث عن تفسير للظهور المفاجئ لهذا المجتمع ، ولخطر الانهيار الذى يهدده . ولكن المشكلات التى جسدها الرواية الانجليزية كانت أكثر تحديدا ، وأشمل دلالة ، وأقل تفلسفا وعمقا ، من تلك التى تضمنتها الرواية الفرنسية .

ويقول أرنولد هاووز إن وجهة نظر الأدباء والروائيين كانت أقرب الى الانسانية والغيرية ، لكنها فى الوقت نفسه كانت أشد نزوعا الى التوفيق والانتهازية . ولقد كان دزرائيلى وكنجزلى ومسز جاسكيل وديكنز هم أول تلاميذ كارلايل . وكانوا يتسمون باللاعقلانية والمثالية ، ويدعون الى سياسة تدخل الدولة ، ويهاجون المجتمع الصناعى والمذهب النفعى والاقتصاد الحر ، ويضعون رواياتهم فى خلمة الصراع ضد مبدأ «دعه يعمل » وما ترتب على هذا المبدأ من فوضى اقتصادية .

وكان ديكنز - بصفة خاصة - ممثلا للنمط الجديد من الأدب التقدمى فنيا وأيديولوجيا ، وكان يثير الاهتمام حتى حين لم يكن يثير الإعجاب . وحتى هؤلاء الذين رفضوا دعوته الاجتماعية تماما وجدوا فى رواياته تسليية ممتعة . فقد كان من السهل الفصل بين مهارته الأدبية وفلسفته الاجتماعية . كان يهال بلعناته الدرامية على آثام المجتمع ، وغلظة قلوب الأغنياء وتكبرهم ، وصرامة المجتمع الصناعى وانفقاؤه الى الرحمة ، وعدم عدالة القانون المطبق ، والمعاملة القاسية للأطفال ، والأوضاع البشعة فى المصانع والمدارس والسجون . ودوت اتهاماته فى كل الأذان ، وملأت كل القلوب بشعور قلق بوجود ظلم ينبغى أن يتخلص منه المجتمع .

لكن ديكنز كان يدعو الى التخل عن العنف ، لأنه يرى فى التمرد والثورة شرورا أعظم من القمع والاستغلال . ولم نسمعه ينطق بعبارة قاسية صريحة مثل عبارة جيته «الظلم ولا القوضى » . والواقع أن وعى ديكنز الاجتماعى الغامض الضيق لم يكنه من اكتساب شجاعة جيته ووضوحه ، ولذلك كان غارقا فى وهم الاعتقاد بأن النيات الحسنة والمشاعر الخيرية من جهة ، واتخاذ موقف الصبر وانكار الذات من جهة أخرى ، كفيلا بضمان أمن المجتمع ، ولم يدرك جوهر هذه الدعوة ، وما الذى يمكن أن تتكلفه الطبقات الضعيفة فى المجتمع نظير ذلك السلام الذى يشر به .

أما فى مجال الشعر فقد قاد الثورة ضد المجتمع الصناعى المعقد شعراء مدرسة ليك « البحيرة » بالإضافة الى جودوين وشيللى ولى هنت وبايرون . والواقع أن الرومانسية الانجليزية كانت نتيجة طبيعية لرفض العناصر التقدمية للثورة الصناعية ، على حين نشأت الرومانسية الفرنسية من رفض الطبقات المحافظة للثورة السياسية . وكان الارتباط بين رومانسية القرن التاسع عشر فى انجلترا والرومانسية السابقة عليها أوثق بكثير منه فى فرنسا ، حيث كانت كلاسيكية فترة الثورة فاصلا قاطعا بين الحركتين .

في انجلترا كانت العلاقة بين الرومانسية والنجاح في إكمال الثورة الصناعية هي نفس العلاقة التي كانت قائمة بين الرومانسية السابقة والمراحل التمهيدية المبكرة لتصنيع المجتمع . من هنا كانت قصائد « القرية المهجورة » لجولد سميث ، و « الطواحين الشيطانية » لوليم بليك ، و « عصر اليأس » لشيللي تعبر كلها عن حالة نفسية متماثلة أساسا . وكما يقول أرنولد هاوزر فإنه من المستحيل تصور حماسة الرومانسيين للطبيعة بدون عزلة المدينة عن الريف ، كما أن من المستحيل تصور تشاؤمهم بدون قتامة المدن الصناعية ويؤسها . فقد كانوا يدركون تماما الأسلوب الذي تحولت به الآلة إلى دينا صور العصر ، وكانوا على وعي كامل بدلالة تحول العمل البشري إلى مجرد سلعة . ورأى ساوذي وكولريدج أن البطالة الدورية نتيجة ضرورية للإنتاج الرأسمالي الصناعي الطليق دون رقابة ، وأكد كولريدج أن المفهوم الجديد للعمل يعني أن صاحب العمل يشتري والعامل يبيع شيئا ليس لأى منها الحق في شرائه أو بيعه ، ويعني كولريدج به « صحة العامل ، وحياته ، وسعادته » . ومن الواضح أنه كان يمثل بهذا مدرسة شعراء ليك أو « البحيرة » التي شارك فيها مع وردزورث وساوذي ، وهي التسمية التي دلت على مدى شغفهم بالطبيعة في منطقة البحيرات الانجليزية كموقف مضاد للمدن الصناعية بكل ما تحمله من دخان وتلوث وظلم اجتماعي .

وكان الرومانسيون الشبان من جيل شيللي وكيتس وبايرون قد رفضوا أية مهادنة مع المجتمع الصناعي الملوث ، واحتجوا على سياسة الاستغلال والاضطهاد ليس فقط في أشعارهم بل في سلوكهم في الحياة ، وهو السلوك الذي رفض كل التقاليد السابقة ومن هنا يمكن وصف الحركة الرومانسية الانجليزية بأنها حركة ديمقراطية ، تهدف إلى صيغ الأدب بصيغة شعبية جماهيرية . وهذا ينطبق حتى على روادها المحافظين ، مثل وردزورث الذي وضع نصب عينيه تقريب لغة الشعر من حديث الناس في حياتهم اليومية ، وذلك على الرغم من أن اللغة التي استخدمها في قصائده لم تكن في الواقع أكثر تلقائية من لغة الأدب التقليدية التي نبذها بسبب تكلفها وتصنعها . وإذا كانت لغته الشعرية أقل تحلقا ، فإن الشروط النفسية الذاتية التي افترضها كانت أشد تعقيدا . وهو على أية حال يمثل النزعة الذاتية كما نتجلى في كتاب « الشعر والحقيقة » لجيته مثلا .

وليس معنى هذا أن الرومانسية حركة مضادة للتطور في جوهرها ، ذلك أنها فعلت الكثير لتشجيع نظريات التطور الأولى . فقد أكدت بنوع خاص وحدة الحياة كلها ، والسعى الشامل إلى النمو والتقدم ، وصلة الإنسان الحديث بالحيوانات والمتوحشين برغم مظهر الحضارة الذي يكتسى به . وعندما نبذت الرومانسية شرور الحضارة الصناعية واستبداد الآلة بمصير الإنسان ، لم تقترح أن يعود الإنسان إلى الوحشية ويظل على تلك الحال إلى الأبد ، بل نادى بأنه إذا تمخلص من صنوف الفساد والشر والتلوث التي نجس بها

الحضارة الصناعية المعاصرة ، فانه يستطيع أن يواصل مسيرته التقدمية نحو الكمال بلا معوقات أو عقبات تقريبا وخاصة أن مفهومهم للكمال في ذلك الوقت كان بسيطا ، وكان الانسان البدائي البسيط أقرب إليهم من الانسان الحديث .

هكذا ظل الأديب يجارب كل مظاهر الظلم والقمع والاستبداد التي تخلفت عن الثورة الصناعية . لكن المأساة بلغت قمتها عندما قامت التكنولوجيا بدورها على أشبع وجه في الحرب العالمية الأولى ثم في الحرب العالمية الثانية . وذلك في فترة لا تزيد على أربعين عاما ، فقد بدأت الحرب الأولى في عام ١٩١٤ واستمرت حتى ١٩١٨ ، في حين بدأت الثانية في عام ١٩٣٩ وانتهت في ١٩٤٥ . منذ ذلك الحين تأثر الأدب العالمي تأثرا شديدا سواء من ناحية المضمون أو الشكل . من ناحية المضمون بدأ الأدب في تجسيد معاني التشاؤم والرعب والغضب والانتقام والعدم والجريمة والاعتراب والحرب والعنف والقلق والضياع والملل والوهم . ومن ناحية الشكل ظهرت اتجاهات التعبير السريالية والدادية والعبث والعدمية والتشتت والانسانية والوجودية وغيرها من المدارس الأدبية التي أبرزت الى أي حد أصبح الانسان المعاصر معزقا وضائعا ومفتريا .

ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وخلال حالة التوتر والقلق التي خلفتها الحرب الباردة ، كانت دلائل الجحان السلبى الهدام أوضح من محاولات إعادة البناء . وأوشكت روح التغاؤل أن تختفي تماما من الأعمال الأدبية التي نبذت المستويات الأخلاقية التقليدية ، والمعتقدات الاجتماعية والسياسية سواء على المستوى الرمزي الفنى أو المستوى الصريح المباشر . كذلك كان الأديب شاهدا على انهيار الامبراطوريات والأنظمة الاجتماعية ، الأمر الذى ترتب عليه هدم حقيقى للتقاليد والنظم والملكية . وإلى جانب هذا كان هناك نبذ للأسلوبين الكلاسيكى والرومانسى فى الفن نظرا لاقتران هذين الأسلوبين بالنظام القديم وبذلك النوع من الفن الذى يخفى الأمراض الاجتماعية بجمال خداع زائف . وقد نبذ هذان الأسلوبان على أساس أنها يعطيان صورة زائفة عن الحياة ، وذلك برغم ريادة الرومانسية فى التنبيه والتحذير من أخطار التكنولوجيا المتفاقمة .

وأصبحت الفكرة التقليدية عن الفن موضع ازدراء ، وفضل عليها « اللافن » الذى اتضح أنه لا يعدو أن يكون نوعا آخر من الفن . فالأديب الثوريون المطرفون الذين نادوا باللارواية واللامسرح لم يحاولوا نبذ كل الأساليب التقليدية ، بل استخدموها بمنهج جديد . فلم يتحاشوا الجمال والواقعية فى التصوير ، وإن كانوا قد حاولوا تجنب كل تصميم مستظم ، وكل وحدة فى التكوين . ومع ذلك نجد الأديب المعاصر يحقق فى بعض الأحيان ، عن قصد أو دون قصد ، نوعا مختلفا من الوحدة عن طريق تناسق التركيب ، والتلون ، والترتيب ، فى المواقف الدرامية والصور الشعرية التى توحى بالهدم ، والحياة ، والفشل ، والحرقان ، والضياع ، والاحباط ، واليأس ، والخوف ، والقسوة .

والقضية ليست قضية تقليد أسلوب من الأساليب أو رفضه ، وإنما هي قضية ادماج مختلف عناصر الشكل والمضمون في كيان الفن ، حتى يمكن أن تتلاءم مع الواقع الذي تتعدد جوانبه وتتجدد الى غير نهاية . وكان من الطبيعي أن يبر الأديب الانساني بكل هذه التحولات الفكرية والفنية ، العميقة والسريعة حتى يواكب إيقاع العصر اللاهث الذي لم تقتنع فيه التكنولوجيا بالأرض فانطلقت إلى الفضاء والكواكب الأخرى . ولذلك يتناقض كل تشبث متزمت بمنهج في محلد ، أيا كان هذا المنهج ، مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الانمائي ، ونجسيد المضمون الجديد في أشكال جديدة .

١١ - الصراع

تنهض طبيعة الأدب - بأشكاله المختلفة - على الصراع الذي يشكل جوهر الحياة . وللملك فالصراع من أجل الحرية والكرامة والحياة هو أروع وأصعب أنواع الصراع التي تمر بها الأمم ، والتي يتحدد بها مصيرها . والأدب خير أداة لتجسيد هذه الحقيقة وبلورتها . إنه يستطيع مواكبة الحياة بكل مستوياتها في السلم والحرب على حد سواء ، بل إن الحاجة تشتد إليه أكثر في زمن الصراع الساخن أو البارد ، لأنه قادر على إثارة الطريق أمام الأمة ، يعرفها بإمكاناتها وحضارتها وتراثها وثقافتها ، ويحسد أمامها المعاني الجليلة التي تكمن وراء الصراع المصيري الذي تخوضه من أجل غد أجمل . فمفهوم الحرية - مثلاً - يتحول في القصة القصيرة إلى شخصيات تنهض بالحياة ، ومواقف حاسمة متبلورة ، ولمحات حادة مكثفة ، وشكل فني متكامل . ولاشك فانه من السهل بالنسبة لقارئه القصة القصيرة أن يدرك مفهوم الحرية وروعيتها لأن القصة تستمد مادتها من وجدانه هو ، ثم تحيلها إلى بناء محدد يسهل التعرف على ملامحه وخصائصه دون الدخول في متاهات فلسفية أو تأملات عقلانية لا تحتملها اللحظات الحاسمة للصراع المسلح .

وليست كل الأشكال الأدبية قادرة على التجلוב مع الايقاع السريع للحرب المحتملة . فالرواية مثلاً يطول نفسها في السرد ، واعتمادها على التحليل المتأن والتأملات الفلسفية والجزئيات المتعددة للشكل الضخم ، لا يمكن أن تستقي من المعركة مضمونها وتعيد تشكيله وفرازه بحيث تصل إلى القارئ في وقت يلهث فيه كل شيء . والقارئ بدوره لا يملك الوقت والصبر كي يعيش أحداث رواية على الورق ، في حين تدق أحداث المعركة أبواب التاريخ بعف ، والروائي كذلك ليست عنده فرصة التفكير والتأمل والتحليل والتشكيل . وكل ما يملكه أنه يفعل بمجرد الأحداث ، ويقوم باخترانها في وجدانه سواء في الوعي أو اللاوعي . وبعد انتهاء المعركة وعودة السلام ، يمكنه استرجاع الأحداث والانفعالات وتشكيلها في البناء الروائي ، فلم يكتب تولستوى رواية مثل

« الحرب والسلام » بكل ضخامتها وتفصيلها الدقيقة في أثناء عدوان نابليون على روسيا ، فقد عاش هو نفسه في فترة تاريخية أعقبت هذا العدوان ، لكنه استوعب أبعاده واختزنها لروايته فيها بعد .

ولذلك نتخذ كل من القصيدة الشعرية والقصيدة القصيرة مكان الصدرة في زمن الحرب . وقد أدركت الحكومة البريطانية هذه الحقيقة في الحرب العالمية الثانية فقامت بطبع كل الأشعار التي كتبها شعراء الانجليز عن المعارك القومية . ولذا نذهب بعيداً والتراث العربي زاخر بأشعار الحرب التي تشعل المم وتشنح الأبطال بأسمى الانفعالات ، وتحملهم إلى طاقة جبارة تحطم كل محاولات الدخيل للاعتداء على حرمة الأوطان ؟

وقد القصيدة في زمن الحرب ترجع إلى خصائصها الفنية . فهي تستطيع أن تجسد الانفعالات الانسانية في كلمات ولحظات مكثفة وإيقاعات موحية ، لأن الكلام المسهب يصبح غير ذي معنى في وقت تحدث فيه المدافع ، وإن كانت طلقة المدافع تقول الكثير في انقضاضها على تجمعات العدو ، فالكلمة أيضاً في القصيدة تقول ما يمكن أن ينهض عليه بحث مستفيض عن مفاهيم الحرية والكرامة والاستقلال والانتصار ، ولكن الوقت لا يتسع لثل هذا البحث المستفيض . فالقصيدة من خلال الصور والمعاني وظلالها تصل إلى الفكرة المجردة كما تصل الطلقة إلى هدفها .

والقصيدة القصيرة أيضاً تنب عن الرواية في زمن الحرب ، فهي تجسد لحظة من الزمن وفي الوقت نفسه تمتد هذه اللحظة لتغطي السلوك الانساني كله في الماضي والحاضر والمستقبل . ذلك أن للأديب مطلق الحرية في اختيار الشكل الذي يناسب المضمون الذي يريد توصيله بسرعة وحسم إلى جمهور القراء . كذلك فإن المسرحية المثلة على خشبة المسرح يمكن أن تكون وسيلة لحشد الطاقات المعنوية للجمهور النظارة . وغالباً ما ينتقل المسرح إلى الجبهة ليقدم عروضه أمام الأبطال المحاربين كنوع من الترفيه عنهم ، وفي الوقت نفسه لشحنهم بطاقات معنوية متجددة .

ولا يعني هذا أن يتحول الأدب إلى مجرد خطب حماسية ، لأن هناك يونا شاسعا بين الحماسة الخطابية والحماسة الفنية : الأولى تستعمل الأسلوب المباشر والتقاريرى لتوصيل فكرة معينة وينتهي أثرها بتوصيل الفكرة ، أما الحماسة الفنية فتتحول الانفعال المجرد إلى جسم حي يمثل تجربة جميلة في وجدان المتلقي . إن أثر القصيدة لا ينتهي بالحصول على مضمونها وفهمه ، ولكنه يظل سارياً في الوجدان يزيده بالكثير من الآمال المتطلعة إلى غد أجمل وأفضل ، ولذلك لا يشترط أن يكون المضمون عن الحرب — وإن كانت المضمون الرئيسي في أدب المعركة — لأنه يمكن أن يشمل لمحات من الحياة المدنية والجبهة الداخلية ، لمحات تلتحم مع رحي المعركة الحربية وتؤكد أن الحرب والسلام وجهان لعملة واحدة هي الحياة .

ولا بد أن يكون هذا المفهوم واضحاً في الأذهان لأن الكثيرين يظنون أن الأعمال الأدبية التي ينتجها الأدباء في أثناء الحرب تنتمي إلى مجال الإعلام أكثر من دخولها دائرة الفن ، فهي أعمال كتبت لاثارة الحماسة وحشد الطاقات المعنوية للجماهير العريضة ، وبمجرد أن تضع الحرب أوزارها فإن قيمة هذه الأعمال تنتهي ، لأن الهدف الأساسي الذي كتبت من أجله قد تحقّق . ونحن لا ننكر الوظيفة الحيوية التي يمكن أن يؤديها الأدب في الحرب ، ولكن ليس معنى هذا أن يتخل عن خصائصه الفنية الأصيلة ، فهو إذا تخلّى عنها فإنه يتحول إلى أي شيء آخر غير الأدب . ففي هذه الحالة تتحول القصيدة إلى نشرة دورية ، والقصة إلى تسجيل حرفي للأحداث ، والمسرحية إلى مجموعة من الخطب والنصائح والارشادات . ومن ثم تنتهي وظيفة الأدب أساساً .

إن الأدب قادر على تحويل مضمون المعارك الحربية إلى أعمال فنية خالدة ، لأن المعارك هي قمة الصراع الإنساني من أجل الكرامة والكبرياء والحرية والمستقبل الأفضل . والأدب بطبيعته تجسيد لهذا الصراع ، ولذلك فتحن لا نعجب إذا أدرّكنا أن الأدب كفّن بدأ مع هذه المعارك . والدليل على ذلك أن الشعر الملحمي — الذي يعد الأب الشرعي لكل فروع الأدب من قصة وشعر ومسرح ورواية ومقالة — قد نهض على تصوير المعارك المصيرية وتجسيدها بحيث تستوعبها الأجيال التالية وتتخذ منها زاداً معنوياً ينير لها الطريق نحو أفق المستقبل . فالأدب ليس تسجيلاً لمراحل المعركة فهذه مهمة التاريخ ، ولكنه تجسيد ويؤيرة لروح الأمة وشخصيتها في وقت حاسم تنفض فيه هذه الشخصية كل ما علق بها من رواسب وشوائب بحيث تبدو للعالم الخارجي مضيفة وأصيلة .

ولا يتعامل الأديب مع مضامينه الفكرية — بصفة عامة — في ظل توقّفت معين وإن كان لا يتنكر لروح عصره . فهو يسعى دائماً إلى تحطيم قيود هذا التوقّفت والخروج إلى عالم الفن الرحب بمضمون كان مرتعناً بفترة معينة ثم صار مادة لتشكيل أعمال أدبية خالدة . ولذلك فعل الرّغم من مرور آلاف السنين على ملحمتي « الإلياذة » و « الأوديسا » التي جسدها فيها هوميروس معارك الأغريق القدماء ، فمازلنا نستمتع بها — برغم اختلاف العصر والشعب اختلافاً بينا — لأنها قصائد ملحمية تنتمي إلى الفن الشعري وليس لأنها مجرد تسجيل لمعارك تنتمي إلى التاريخ .

وإذا ألقينا بنظرة سريعة على الأدب العالمي من شعر ومسرح ورواية فسنجد أن كثيراً من الشوايخ الأدبية العالمية قد انخلت من الحرب مضموناً لها ، والعرب كانوا من أوائل الشعوب التي استخلمت الشعر في تجسيد معاني الكبرياء والكرامة واللود عن الحياض وإيقاف المعتدى عند حده . وهذه الحقيقة تنطبق على فن الشعر عند كل شعوب العالم دون استثناء . وعندما انخلت كل من المسرحية والرواية أشكاليها المعروفة لدينا الآن لم تستطعا التخلّي عن الحرب كمضمون إنساني ، فنجد — على سبيل المثال — تولستوي يكتب رواية

« الحرب والسلام » ، وهيمنجواي يكتب « وداعاً للسلح » ، وأريك ماريا ريمارك يكتب « كل شيء هادئ في الجبهة الغربية » ، وجون شتاينيك يكتب « أفول القمر » ، وبرنارد شو يكتب « منزل القلوب المحطمة » وهكذا . .

وأصبح من المعتاد أن نجد القواد العسكريين وقد تحولوا إلى أبطال روائيين وذلك ابتداء من أوديسيوس والاسكندر الأكبر حتى نابليون وهتلر . وإذا كان التاريخ لا يتم بهؤلاء القادة إلا من الناحية العسكرية والأثر الذي أحدثوه في مجرى السياسة العالمية ، فإن الأدب يركز عليهم الأضواء كبشر تعتغل في داخلهم صراعات شتى وتدفعهم إلى اتخاذ قرارات قد تدفع بهم إلى قمة الخلود والمجد أو توردهم موارد التهلكة والضياع .

ولكن القيمة الفنية لمثل هذه الأعمال الأدبية تختلف بالطبع طبقاً للمقدرة المؤلف على الخلق الدرامي ، وهذه القيمة تزيد كلما اقترب الأديب من دائرة الفن الخالد ، وتتناقص كلما حاول القيام بمهمة رجل الاعلام . وهي مهمة ليست متاحة لغير المتخصصين للقيام بها ، فالاعلام علم قائم بذاته ويمتدح علوماً أخرى مثل السياسة ، والاقتصاد ، والعسكرية ، والتاريخ ، والجغرافيا ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع . . الخ . وإذا كان الأديب يأخذ بدوره بأطراف من هذه العلوم ، فإن هذه أساساً يكمن في الخلق الفني والتشكيل الدرامي ، وبدونهما يصير رجل اعلام من الدرجة الثالثة أو الرابعة لأن الاعلام ليس تخصصه .

وإذا كان الشاعر في الأزمة القديمة يقوم بمهمة رجل الاعلام ، فذلك لأن الاعلام لم يكن معروفاً حينذاك . ومع ذلك كانت عين الشاعر مركزة على القيمة الفنية لعمله قبل الاهتمام بمضمونه الاعلامي . فقد كانت المعارك القومية التي تخوضها الأمم من أجل الحرية والكرامة والحياة مضموناً خصباً يتوافر على دراسته وتحليله الساسة والمؤرخون والفلاسفة والعلماء وغيرهم ممن يهتمون بدراسة التطور الحضاري للأمم والشعوب ، ولكن مهمة هؤلاء تختلف عن وظيفة الشعراء الذين يفرمون بنفس المضمون المستمد من المعارك القومية وفترات التحول المصري في تاريخ الأمم . فالشعراء لا يهتمون بتحليل المعارك ثباتاً على الوقائع والأحداث ، لأنهم ليسوا خبراء عسكريين ، وإنما هم يتعاملون مع وجدان الأمة وضميرها . فالانجاز الشعري — في أثناء المعركة الدائرة بالفعل — تتركز قيمته في تجسيد مشاعر الأمة اتجاه هذه المعركة المصرية . والشعر ليس تسلياً أو ترفيهياً ، لأنه يمكن أن يتحول إلى سلاح فعال يوحد المشاعر والانفعالات سواء في الجبهة الداخلية أو القتالية . فالشاعر العامة عندما تتحول إلى مضمون شعري في القصيدة نجدها تتجسد بالفعل في وجدان كل قارئ على حدة بحيث تصبح تجربة الخاصة به وحده في حين أنها ترتبط — في واقع الأمر — إلى أبناء وطنه في وحدة وجدانية لا تقبل الانقسام .

وإذا تتبعنا دور الشعر في المعارك القومية فسنجد أنه منذ فجر الأدب الإنساني كان مراكبها على كل المستويات . والشعر للملحمي هو الأب الشرعي لكل الأنماط الأدبية التي عرفها الإنسان فيها بعد ، وهو الذي جسد حياة الشعوب في الفترات الحاسمة التي مرّت بها . ففي مصر - مثلاً - كان كاموس - الأخ الأكبر لأحمس الذي حرّر مصر من الهكسوس - شاعراً قاد جيشه ضد الهكسوس واستطاع محاصرتهم في منطقة مصر الوسطى ، وسجل انتصاراته في أشعار ملحمية تحكي قصة الغزو الهكسوسي ومهمود المصريين وتمكّنهم من محاصرة الهكسوس ، إلى أن تولى أحمس القيادة ، وتمكّن من مطاردتهم حتى فلسطين ، ولم يرد ذكرهم بعد ذلك في التاريخ .

وفي اليونان القديمة قام هوميروس بنفس المهمة عندما ألف ملحمة الكهريجن : الإلياذة والأوديسا وفيها سجل الانتجازات والانتصارات والصراعات التي خاضها أبطال اليونان . وتابع فيرجيل المنهج نفسه في روما القديمة عندما ألف ملحمة المعروفة باسم « الإنيادة » . وفي العصور الوسطى تغنى الناس في إنجلترا بملحمة « البويلف » ، وفي فرنسا بملحمة « أغنية رولاند » ، وفي ألمانيا بملحمة « النيبلونج انلايد » .

وكانت الملحمة قصيدة طويلة وزاخرة بالشخصيات البطولية والأحداث الهائلة والأعمال المخارقة . ولذلك فإن أول تأثير سيكولوجي للملحمة هو الانتقال من ثقافات الحياة اليومية إلى مستويات الأبطال الصناديد في اللحظات المصيرية . ويتم الشاعر الملحمي بسرد كل ما يعرفه عن أبطاله ، حتى الأشياء التافهة التي قد لا تثير الاهتمام مثل ارتداء الحذوة أو الصندل أو شكل السيف وغمده ، فإن الشاعر يصفها بالتفصيل اعتقاداً منه أن ذلك يقرب بطله من نفوس القراء أو المستمعين ، لأنهم يعرفون عنه كل كبيرة وصغيرة .

والشاعر لا يركز الضوء على بطله فحسب ، بحيث يبدو منعزلاً عن الشخصيات الأخرى ، بل نجد أن رفاقه في السلاح يمتازون بنفس العظمة والكبرياء ، ويصفهم الشاعر بنفس الدقة والحرص . ولعل الفارق الوحيد بينهم وبين البطل أن دورهم في الملحمة أقصر ، ولكنه لا يقل قيمة في نوعيته عن دور البطل ، لأن الجميع - بما فيهم البطل - يمثلون روح الأمة وقد تجسدت فيهم دفاعاً عن حرمتها ومقدساتها . وعموماً فإن الوظيفة الرئيسية للشعر - سواء في السلم أو الحرب - هي تجسيد المشاعر وتوحيدها . فالشعراء يجيولونها إلى هصائد ذات أشكال محددة وعلیمة بحيث يسهل التعرف عليها ، وأحياناً نجد قصيدة واحدة من بضعة أسطر ، أكثر على تعريف أبناء الأمة الواحدة بمشاعرهم ، من مجلد فلسفي ضخم يدور حول نفس المضمون ، والشاعر لا يستطيع أن يحمل سبر المعارك ولكن يمكنه تجسيد انعكاساتها وأحداثها في نفسية أبناء وطنه ، بحيث ينير لهم الطريق ويؤكّد لهم من خلال الاقتناع الفنى أن الغلبة لهم .

وهذا الاقتناع الفنى ضرورة ملحة ، بدونها يتحول الأديب من فنان إلى خطيب أو رجل إعلام أو مؤرخ لم يتخصص فى التاريخ . فإذا انتقلنا إلى العصر الحديث وأخذنا رواية « وداعا للسلاح » لايرنست هيمنجواى ، ورواية « كل شىء هادىء فى الجبهة الغربية » لاريك ماريا ريمارك ، لوجدنا أن الرواية الأولى تزيد على الثانية كثيراً من الناحية الفنية لأن المؤلف استهدف الخلق الفنى وتشكيل المضمون الحربى بأسلوب أخرجه من الفترة التاريخية المؤقتة إلى ميدان الفن الرحيب ، فى حين حرص المؤلف فى الرواية الثانية أشد الحرص على القيام بدور رجل الاعلام من خلال روايته التى تحولت إلى تسجيل حرفى لأحداث الحرب العالمية الأولى وأهوالها . فلم يستطع ريمارك أن ينسى المأساة التى أصابت جيله كله فى جميع أرجاء أوروبا نتيجة لهذه الحرب ، فكان هذه الأساسى من كتابة الرواية هو تحذير الناس من اشعال نار حرب أخرى ، ولكنه لم يتمكن من صهر هذا التحذير فى بوتقة الفن ، ولذلك فعل الرغم من أن الرواية لاقت نجاحاً ساحقاً عندما نشرت فى عام ١٩٢٩ وبلغت مبيعاتها أكثر من مليون نسخة فى العام الأول ، وتحولت أيضاً إلى فيلم سينمائى ، فإنها دخلت الآن فى الظل تماماً وبلا قراء فى حين لم يمض على نشرها نصف قرن بعد .

فى مقدمة الرواية أوضح ريمارك الهدف منها بقوله : « إن هذه القصة ليست اتساما أو اعتراضا ، كما أنها ليست رفضاً أو قبولا ، كما أنها ليست رواية مغامرات ، انها ستحاول بقدر الامكان أن تسجل قصة جيل من الرجال ، على الرغم من أنهم نجوا » . الحرب ، فإن الحرب قصت عليهم » .

ثم تنتهى الرواية بيوم تاريخى معين عندما يتدخل المؤلف بشخصه برغم أن الراوى بروجر هو بطل الرواية . يقول المؤلف عن بطله : « لقد سقط فى أكتوبر عام ١٩١٨ ، فى يوم سادس الهدوء التام بطول الجبهة ، وكان البيان العسكرى الوارد فى ذلك اليوم عبارة عن جملة واحدة : « كل شىء هادىء فى الجبهة الغربية » . لقد سقط بروجر على وجهه فوق الأرض بحيث بدا كما لو كان نائماً ، وكان من الواضح عندما قلبه أحدهم أنه لم يتألم لمدة طويلة ، فقد ارتسم على وجهه تعبير الهدوء والطمأنينة ، كأنه كان سعيداً عندما جاءته النهاية فى آخر الأمر . »

تلك هى النمسة الفنية التى حاول بها ريمارك أن يهبط بها روايته ، ولكن روايته اعتمدت أساساً على تسجيل الوقائع والآراء والمراحل التى مرت بها الحرب ، بحيث دفعت الناس إلى مناقشتها فى صراحة تامة ، ولكن بمجرد الانتهاء من المناقشة ألقوا بالرواية جانباً لأن المهمة التى كُتبت من أجلها قد تمت .

أما هيمنجواى فى روايته « وداعا للسلاح » فالأمر يختلف كثيراً ، فقد كان يهدف أساساً إلى تقديم نوع من التطهير النفسى الذى تلزمه فى حضور الأعمال العظيمة وخاصة

التراجيدية منها فلم تقتصر مهمته على تسجيل الحرب العالمية الأولى كما عرفها بكل جوانبها المضحكة والمبكية ، بل امتدت إلى النفس البشرية بكل آلامها وآمالها وتناقضاتها . ولذلك لم يكن التركيز على ميدان القتال بقدر ما كان مركزاً على أثره الذى يشكل نفسيات الشخصيات . فكان التوازن الدرامى تماماً بين الحدث المادى والصدى النفسى له ، ولذلك لم تكن الشخصيات مجرد أنماط سطحية تعبر عن ظواهر تاريخية معينة وتنتهى دالاتها بمجرد انتهاء هذه الظواهر . ويرغم أن هيمنجواى قد اتبع أسلوب ريمارك عندما جعل من البطل راويا ، فان فريدريك هنرى لم يكن مجرد المتحدث بلسان المؤلف بل كان شخصية مستقلة تمام الاستقلال ، ولم نشعر طوال الرواية بآى تدخل شخصى من المؤلف لى يوجه الأحداث وجهة تشفق مع آرائه واتجاهاته .

وبهذا ضرب هيمنجواى المثل العمل للأدباء المحدثين عندما يتناولون الحرب كمضمون لأعمالهم . فعلى الأديب أن يستغل كافة الطاقات الفنية والامكانيات التعبيرية فى تشكيل وجدان أمته من خلال الالتزام بموقعه ككاتب وفنان وخاصة فيما يتصل بأسلوب معالجته لمضمون حيوى كالحرب .

١٢ - الحرية

كانت قضية الحرية الشغل الشاغل للفكر الانساني منذ فجر الوعى الحضارى . وبالرغم من كل مظاهر الكبت والأرهاب والاضطهاد التى واجهتها الحرية على مر العصور ، فقد استطاعت الصمود والاستمرار ، واستشهد من أجلها الملايين لدرجة أن الحرية والانسانية أصبحتا وجهين لعملة واحدة هى : الكيان الانسانى الحق . وفى الفلسفة والأدب أصبح صراع الانسان صراعاً من أجل الحرية . ومهما اختلفت المفاهيم عن الحرية فهناك حد أدنى منها لا يستطيع أعق الطغاة أن يمتداه ، والا انقلب الأمر إلى ثورة عارمة ضده .

بين هذا الحد الأدنى والحد الأقصى للحرية صال الأديباء وجالوا فى أعمالهم الشعرية والمسرحية والروائية . فممنهم من رأى فى الحرية كلا لا يتجزأ ، ومنهم من حتم ضرورة احاطتها بسياس كى لا تتحول إلى فوضى . ونكاد لا نجد فيلسوفاً أو أديباً لم يعالج قضية الحرية أو يدلى فيها بطلوه . فقد قال أفلاطون فى « الجمهورية » إن الحرية فى أية ديمقراطية هى مفخرة الدولة ، ومن ثم لا يستطيع أن يمارس الحياة الديمقراطية إلا الأحرار . أما الشاعر اللاتينى هوراس فقدم تعريفاً آخر للحرية فى قصيدة له بعنوان « هيجو » قال فيها :

« الانسان الحر هو ذلك العاقل الذى يستطيع التحكم فى شهواته ، ولا يخاف الفقر ، أو الموت ، أو الأصفاد ، ويقاوم رغبته بقوة ، ويستخف بأعجاد العالم ، ويعتمد على نفسه كل الاعتماد ، ويعالج كل ما فى أخلاقه من عيوب » .

ويتساءل مينيكافى فى « رسائله الأخلاقية » عن كنه الحرية فيقول انه يكمن فى التخلص الانسان من عبوديته لشيء أو حاجة أو لازمة أو لنكبة ، وأن تكون حاجته فى متناول يده . أما شيشيرون فيؤكّد أنه لا جدوى من تهديد الأحرار .

ويقول دانتى إن الحرية - أو الروح التى تنبع منها أحاسيسنا بالحرية - هى أعظم هدية من لدن الله سبحانه وتعالى . ويكمل فرانسيس بيكون رأى دانتى عندما يقول فى مقالة له عام ١٦٠٥ بعنوان « تقدم المعرفة » إن حرية الكلام تدعو إلى استخدام الحرية فى مجالات أخرى - وبذلك تزيد من معارف الإنسان وتنمى مداركه . وفى عام ١٦٤٤ قال الشاعر جون ميلتون إنه عندما تسمع الشكاوى بحرية ، وتبحث بعمق ، وتزال أسبابها ، تتحقق أسعى أهداف الحرية المدنية التى يتطلع إليها الحكماء . وهذه المفاهيم تتفق تماماً مع جون درايدن الذى يؤكد فى قصيدته « بالامون وأوريست » أن حب الحرية قبل الحياة نفسها ، يجعل الحياة نفسها أروع هبة من السماء .

ومها تباعدت العصور فإن المفكرين والأدباء يستعملون أحياناً نفس الالفاظ فى التعبير عن مفهومهم للحرية . ففى عام ١٦٧٠ قال سبينوزا فى « بحث دنى سياسى » أنه كلما ازداد سعى الحاكم إلى الحد من حرية القول ، تعاظمت المقاومة العنيفة التى يواجهها ، ثم تبعه جون لوك عام ١٦٨٩ فى مقالة له « عن النظام الحكومى » أكد فيها أن الحرية هى أن يفعل الإنسان ما تمليه عليه إرادته ، مادام ذلك لا يتعارض مع القواعد العامة ، وألا تفرض عليها الإرادة الغاشمة ، المتقلبة ، المجهولة ، التحكيمية التى يبدىها أى شخص آخر . وفى عام ١٧٧٦ يستبد العجب بتوماس بين فى كتابه « الأزمة » عندما يقول : مما يثير العجب حقاً ألا يقام وزن كبير للحرية التى هى هبة السماء . ثم يأتى إيمانويل كانط فى رسالته « نحو السلام الدائم » عام ١٧٩٥ ويحتم أن يكون المرء حراً ليتعلم كيف يستخدم قوته بحكمة .

وفى أغسطس عام ١٨٧٩ يتم اعلان حقوق الإنسان مؤكداً أن الحرية هى الاستقلال فى فعل أى شئ لا يلحق ضرراً بأى شخص آخر . وفى عام ١٨٣١ يؤكد جيتيه فى « فاوست » أن الجلبير بالحرية والحيلة هو الذى يجد دائماً السعى إليها . أما هيجل فى « فلسفة التاريخ » عام ١٨٣٧ فيوضح أن تاريخ العالم ليس سوى تقدم الشعور بالحرية . أما شيللر فيقول فى « رسائل عن الجمال والفلسفة » إنه مهما كان للحرية من عيوب ، فإنها تجذب النفوس النبيلة التى يصعب أن يجتلبها أى نظام اجتماعى راسخ ولكن يفتقر إلى الحرية ، أو مجتمع يكون فيه الناس كقطع الغنم ، أو آلة تعمل كالساعة . ثم يأتى هاينريش هاينى ليقدم فى « مقتطفاته » تعريفاً طريفاً للحرية فيقول :

« الانجليزى يجب الحرية كأنها زوجته الشرعية ولئن لم يعاملها بمتى الرقة فانه يدافع عنها ، عند الضرورة ، كرجل . والفرنسى يجب الحرية كأنها زوجته ، إنه يهتجر من أجلها كالشعلة . إنه يهتجر أمامها مسرفاً فى بسط ما لديه من حجج ، وهو مستعد للقتال من أجلها حتى الموت ، وأيضا ارتكاب آلاف الحماقات من أجلها . أما الألمانى فيحب الحرية كأنها هى جدته . »

ومن المفاهيم التي تركت بصماتها واضحة على الأدب الانساني ما أكده جان جاك روسو في « العقد الاجتماعي » عام ١٧٦١ ، وفولتير في « القاموس السياسي » عام ١٧٦٤ ، وجون ستوارت ميل في « عن الحرية » عام ١٨٥٩ . قال روسو إن الحرية ليست فاكهة تنمو في كل طقس ، ومن ثم فهي ليست في متناول الجميع ، في حين يتساءل فولتير : ما سبب ندرة الحرية إلى هذا الحد ؟ ذلك لأنها أئمن جوهره عرفتها الانسانية . أما ميل فيحدد مفهومه للحرية الوحيدة الجديرة بهذا الاسم بأنها تسعى إلى ما فيه الخير لنا بطريقةنا الخاصة ، مادامنا لا نحاول حرمان الآخرين من حرياتهم أو نعرقل جهودهم في سبيل الظفر بها

وحق الأدياء والنقاد الذين لا يجمع بينهم اتجاه فكري وفي واحد ، نجد أن مفهومهم للحرية يكاد يتطابق . يقول الشاعر الأمريكي ويتمان في « أوروبا » عام ١٨٥٥ إن كل قبر يضم رفات شخص استشهد في سبيل الحرية يتحول إلى جدرها ، إذ فيه بذرة تحملها الرياح إلى مكان قصي ، وتعيد زرعها ، وتغذيها الأمطار والثلوج . في حين يقول برناردشو في « أمثال للثورين » ١٩٠٣ إن الحرية معناها المستولية ، ولهذا السبب يخشاه معظم الناس . وفي عام ١٩٤٠ قال الناقد الايطالي بنديتو كروتشي في « جلور الحرية » : إنه حين تموت الحرية عند الآخرين يمين الوقت الذي ينبغي لنا فيه أن نستأنف نسج قماشها دون تفكير . أما سومرست موم في كتابه « شخصي جدا » عام ١٩٤١ فيوضح أنه إذا اعتزت أمة بشيء أكثر من اعتزازها بالحرية ، فانها تفقد حريتها . وبما يثير السخرية أنها إذا حرصت على الراحة والمال أكثر من حرصها على الحرية فانها ستفقدوها أيضا .

ولقد تحولت الحرية إلى مذهب فكري عرف بالليبرالية ، فهناك السياسة الليبرالية والأدب الليبرالي . . . الخ . وهذا المذهب يركز على أهمية حرية الفرد ورفاهيته ، وامكان التقدم الاجتماعي من خلال تمهيد التنظيم الاجتماعي أو تغييره . وقد نشأ مذهب الحرية وتطور ابان القرنين الثامن والتاسع عشر كحركة واكبت نمو الحرية الفردية في مجالات عديدة من الحياة : سياسية ، واقتصادية ، واجتماعية ، ودينية ، وفكرية ، وفنية ودعمت الدعوة لتطوير الديمقراطية ، وتعميم الحقوق الانتخابية وتأكيد حرية التعبير ، والقضاء على العبودية ، وتوسيع نطاق الحريات المدنية .

ومن أهم خصائص هذا المذهب معارضته لسيطرة الحكومة أو الطبقة العليا على الفرد ، وتدعيمه للمنافسة الحرة في الميدان الاقتصادي ، ورفضه معظم صبور التدخل الحكومي في الأنشطة الاقتصادية . ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأ الليبراليون يعتقدون بأن تحرير الفرد من الضبط الأوتوقراطي ليس كافياً في حد ذاته ، ولذلك على الحكومة ، بوصفها الهيئة الممثلة للمجتمع ، أن تتخذ خطوات إيجابية لضمان حرية كل فرد في المجتمع ورفاهيته . ولذلك ساندت الليبرالية في القرن العشرين نمو عدد

من التنظيمات الحكومية كالقوانين المتصلة بالأجور وساعات العمل ، والطعام ، والحقوق والحريات المدنية . . . الخ .

واختلفت معالجة الأدباء لمفهوم الحرية باختلاف الزمان والمكان . ذلك أنه مفهوم متعدد الأبعاد ومعقد ومتشعب في ثنايا القضايا الفردية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والحضارية . فمثلا في القرن التاسع عشر كانت المشكلة الأوروبية الكبرى الحاسمة - مشكلة اغتراب الفرد عن المجتمع ، وعزلة الإنسان الحديث ووحشته - تتخذ في نظر الروس طابع مشكلة الحرية . ولم يحدث في أى مكان أن عاش المفكرون هذه المشكلة على نحو أعمق وأشد تأصلا مما عاشها الروس ، كما أن أحدا لم يضطرب بها مثلهم ، ولم يشعر أحد بالجزع لزاء المسؤولية التي تنطوي عليها محاولة حلها بقدر ما شعر بتوسى ودستوفسكى . ذلك لأن بطل « ذكريات من العالم الأخرى » ، وكذلك راسكو نيكوف وكيريلوف وايفان كارامازوف - كل هؤلاء يصارعون هذه المشكلة ، وكلهم يكافحون ضد خطر السقوط في غياهب الحرية غير المقيدة ، والاختيار الفردى ، والأنانية .

ولم يكن دستوفسكى يهدف من رفضه للحرية الفردية غير المقيدة ، ونقله لأوروبا العقلانية والمادية ، وتمجيده للتضامن والحب الإنسانى ، إلا إلى الخيلولة دون تطور لأبد أن يؤدى حتما إلى نزعة فلوير التقدمية بكل ما تحمله في طياتها من شطحات الحرية الفردية المتطلقة بلا ضوابط . فقد كانت الرواية الغربية في بحثها عن الحرية المطلقة تنتهى بوصف الفرد المغترب عن المجتمع ، الذى ينهار تحت وطأة عزله ، أما الرواية الروسية فتصور ، من البداية إلى النهاية ، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه أخوته فى الإنسانية . فحب الآخرين يأتى قبل حب الذات ، وحرية الجماعة قبل حرية الفرد .

وهذا الاتجاه جعل الرواية الروسية أشد تحيزا لغايات محددة من الرواية فى أوروبا الغربية . ويرجع أرنولد هاوزر هذه الخاصية فى كتابة « الفن والمجتمع عبر التاريخ » إلى احتلال المشكلات الاجتماعية مركز الصدارة الفكرية والفنية مدة أطول ، ودون منافس ، إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى . فقد كان الارتباط بالمسائل السياسية والاجتماعية الجارية أوثق منذ البداية ، فى حالة الأدب الروسى منه فى أعمال الأدباء الفرنسيين والانجليز فى الفترة نفسها . ففى روسيا لم يترك الحكم المطلق وانعدام الحرية للطوائف الدينية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب ، وأدت الرقابة إلى حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية ، التى كانت للمتفلس الوحيد لهذا النقد على حد قول د. ص. ميرسكى فى كتابة « تاريخ الأدب الروسى » .

وعلى الرغم من أن التضاد بين دسيتوفسكى وتولستوى من أعمق ما يكون ، فإن هناك وحدة أساسية بينهما في موقفهما من مشكلة الفردية والحرية . فكلاهما يرى أن تحرر الفرد من المجتمع وعزله ووحشته ، هو أكبر الشرور للمكنة ، وكلاهما يرغب في تجنب تلك الفوضى التي تهدد باكتساح الفرد المغترب عن المجتمع . وعند دسيتوفسكى بوجه خاص ، يدور كل شيء حول قضية الحرية ، وليست رواياته الكبرى الا تحليلا وتفسيرات لهذه الفكرة .

ومن المعروف أن القضية ذاتها ليست بالجديدة ، فقد كانت تشغل الرومانسية دائماً . ومنذ عام ١٨٤٠ أصبحت لها مكانة رئيسية في الفكر السياسى والفلسفى . على أن الحرية كانت تعنى ، في نظر الرومانسية ، انتصار الفرد على التقاليد ، ولم تكن الشخصية في نظرها تعد حرة خلافاً الا إذا كان لديها من القوة المعنوية والشجاعة ما يمكنها من تجاهل التحيزات الأخلاقية والجمالية السائدة في عصرها .

وقد صاغ ستاندار المشكلة على أنها مشكلة العبرى ، وخاصة نابليون ، الذى كان النجاح في نظره مسألة فرض صبارم لأرادته ، وشخصيته العظيمة ، وطبيعته المندفعة . وكان يبدو في نظره أن تعصف العبرى وما يستلزمه ذلك من ضحايا هو الثمن الذى يتعين على العالم أن يدفعه مقابل ميلاد أبطاله الروحيين .

ويمثل راسكولينكوف عند دسيتوفسكى المرحلة التالية في هذا التطور . فهو يرمز للعبرة الفردية التى تطمح إلى الحرية الشبيهة بالخيال . فلم تعد الشخصية تتطلب ضحايا لها في سبيل فكرة عليا ، بل لمجرد اثبات قدرتها على السلوك الحر المستقل . وأصبحت القضية التى تطرح نفسها بشدة هى : هل الحرية الفردية قيمة في ذاتها ؟ والواقع أن دسيتوفسكى لم يحسم هذه القضية كما يبدو لأول وهلة . صحيح أن النزعة الفردية تؤدى قطعاً إلى الفوضى والاضطراب ، ولكن إلى أين يؤدى القهر والنظام ؟ في قصة « المقتنى الأكبر » يعرض دسيتوفسكى القضية في إطارها الأشمل والأعمق ، ويمكن أن يعد الحل الذى توصل إليه دسيتوفسكى تلخيصاً شاملاً لفهمه عن الحرية . فالقضاء على الحرية يؤدى إلى ظهور نظم جامدة ، وإلى إحلال المظهر محل الجوهر ، والدولة محل الفرد ، وتأكيدات الشعارات المرفوعة محل عدم استقرار الحب والتساؤل .

ومن الواضح أن أهمية قضية الحرية عند تولستوى لا تساوى على الإطلاق أهميتها عند دسيتوفسكى . ولكنها في حالته بدورها مفتاح لفهم شخصيته من الناحية السيكولوجية والأخلاقية . وهو يعرض شخصية ليفين ، بصفة خاصة ، على أنها تجسيد حتى لهذه القضية . ويدل عنف الصراعات الدائرة داخل ليفين على مدى جدية صراع تولستوى نفسه مع فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص المستقل . لقد كان دسيتوفسكى على حق لأن « أنا كارينا » ليست رواية ساذجة بريئة على الإطلاق . إنها رواية حافلة بالشكوك ، ووخز

الضمير ، والمخاوف . والفكرة الأساسية التي تربط بين قصة « أنا كارنينا » وبين قصة « ليفين » هي قضية انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحرية عندما تتحول إلى حياة بلا وطن . ولقد كان نفس المصير الذي راحته أنا كارنينا ضحية له نتيجة لممارستها الحرية الفردية من خلال ارتكابها الزنى ، يهدد ليفين نتيجة لزعته الفردية ، ولنظرة إلى الحياة على نحو متحرر من التقاليد ، ومشكلاته وشكوكه الغربية . وكلاهما مهدد بخطر الطرد من مجتمع الناس المحترمين الأسوياء ، وكل ما في الأمر أن « أنا » تتحرر طواعية من قيود المجتمع منذ البداية ، على حين أن ليفين يفعل كل ما في وسعه كي لا يفقد الصلة بينه وبين المجتمع . إنه يخاف الحرية بعيداً عن قيود المجتمع ، فهو يتحمل عذاب زواجه ، ويدير شئون ضيعته ، ويرضع لكل تقاليد البيئة وتحياتها ، شأنه شأن جيرانه ، أى أنه بالاختصار على استعداد لعمل أى شيء لمجرد ألا يصبح خارجاً عن القانون ، مقتلعاً من جذوره ، شاذاً ، غريباً على حد قول ليوشيتوف في كتابه « دسيتوفسكى ونيتشه » .

غير أن العداء للفردية عند دسيتوفسكى وتولستوى يكشف عن الفارق الكبير بين طريقتهما في التفكير . فاعتراضات دسيتوفسكى ذات طابع أقرب إلى الصوفية والخيال . وهو يفسر مبدأ الفردية بأنه هروب من روح العالم ، ومن الأصل الأول ، والفكرة الالهية ، التي تتخذ شكلاً تاريخياً عينياً يمكن التعرف عليه في عامة الناس ، والأمة ، والجماعة الإنسانية . أما تولستوى فيرفض الفردية بناء على أسباب عقلية خالصة ، مرتكزة على فكرة السعادة . فمن المستحيل أن يؤدي انعزال الفرد عن المجتمع إلى جلب السعادة أو الرضا له . فالحرية الفردية لا تتفق مع السعادة الإنسانية ، والإنسان لا يستطيع أن يجد راحة وإرضاء إلا في إنكار الذات والتفاني في سبيل الآخرين .

أما أندريه مالرو فلا يرى تناقضاً بين حرية الفرد وقيود المجموع ، بل على النقيض من هذا فإنه يؤمن إيماناً عميقاً بأن الحرية الفردية والكيان الاجتماعى وجهان لعملة واحدة هي : الوجود الإنسانى المتكامل . فلا يستطيع أحدهما الاستغناء عن الآخر ويرغم صعوبة القضية من ناحية التطبيق ، فقد خاضها مالرو بكل قواه الفنية والعملية ، وأمن أن دور الفن العظيم يتمثل في بحثه عن هذا التناغم بين الكيان الفردى والبناء الاجتماعى . وتاريخ الفن عند مالرو هو تاريخ تحرر الإنسان . فلذا كانت دائرة القدر والمصير التي تحكم على الإنسان ألا يتخطى حدودها ، حتمية لا مفر منها ، فإنها لا تعنى في الوقت نفسه ألا يتسلخ الإنسان بالوعي بحثاً عن حريته . وإذا لم تتحقق حريته كما يرضاهما فيكفئته شرف المحاولة . وعلى الفن أن يساعد الإنسان في بحثه عن الحرية ، وخاصة أن الفن سلاح فعال في تعميق وعى الإنسان سواء بمصيره أو بحريته . وحياة مالرو نفسها كانت مواجهة للمصير بحثاً عن الحرية .

والقضية الأولى عند مالرو ليست سوى الدفاع عن حرية الإنسان وشرفه . وأى أدب راق لابد وأن يحمل هذه المهمة على عاتقه والا كان موقفه ضد الإنسان وبالتالي فإن مصيره إلى الاندثار . وشخصيات مالرو تستمد شرفها وكرامتها من جهادها لمحاربة الكبت والأرهاب والطغيان في حياة الإنسان والمجتمع . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنويعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية . إن بطل رواية « الأمل » مثلاً لا يجارب كفافاً سرب دفاعاً عن الماركسية أو غيرها من شعارات عالمنا المعاصر ولكنه يجارب لينقذ شرف الإنسان وحرية . والمعنى الوحيد الذى يستطيع الإنسان أن يحصل عليه لحياته هو في كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الإنسانية العظيمة . فالوجود الإنساني بلا كفاح من أجل الحرية لا معنى له ولا قيمة وبالتالي فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح في روايات مالرو ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

ووضيق بنا المجال لتتبع قضية الحرية عند مختلف أدباء العالم ، ولكن رأى جان بول سارتر الذى ضمنه في كتابه « ما الأدب ؟ » يمكن أن يضع لمسة ختامية لهذه القضية الخطيرة المثيرة . فالأديب — عند سارتر — لا يتوجه إلى قارئه عالمي بقدر ما يجتأب قارئه في وطن خاص في موقف محدد . ولذلك فالحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين . فهي في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلل الإنسان عما يضر بحرية الآخرين . والأديب نفسه يدرك أنه يتحدث عن حريات متعثرة ، وحتى حرية هوليس خالصة تماماً وتخضع لنسبية ظروفه السياسية والاجتماعية .

ولو نظرنا إلى الحرية نفسها من زاوية الثبات والتجريد المطلق لبدت غصنا جافا ، إذ هي كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً . إنها الحركة الدائبة التي يتخلص بها الإنسان عما يعوقه فيتححر . وهي — في جميع أشكالها — لا تمنح ، بل على الإنسان أن يتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمه ، فيتصبر بذلك على الآخرين . ويتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المثابرة في سبيل النصر . فهذه هي الصورة التي تتخلها الحرية لنفسها في كل الأحوال .

ومشكلة الأديب أنه عندما يتحدث عن الحرية ، سيجد نفسه مدافعاً عن الحرية الخالدة التي رفع شعارها كل من أراد السطوة ابتداء من نازية هتلر وشيوعية ستالين وانتهاء بالديمقراطيات الرأسمالية . فإذا كان مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعلى أعدائها ، فإنه يصبح من الضروري بالنسبة للأديب أن يلقى الأضواء في أعماله على كل من الأصدقاء الحقيقيين والأعداء الحقيقيين للحرية من خلال تحديد المواقف المادية للموسم . والحرية التي يدعوننا إليها الأديب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير ، لا وجود لها ، بل توجد فقط في موقف تاريخي خاص . فكل عمل أدبي دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للإنسان ، إذ في كل إنسان جنوب

خفى إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والجنون في شئون يومه ،
وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع عابرة من العناد أو التطير ، وإلى حقائق واضحة
أوجهالات ، وإلى آمال ومخاوف ، وإلى تقاليد وقيم مورثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه
الأديب والقارىء .

وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذى ينث في المؤلف الحياة ويستمد منه حريته ،
وعلى أساسه ينجز القارىء تحرره الخاص به . ففى هذا العالم يتجلى ما يجب أن يتخل عنه
الانسان ، ويتضح الموقف الذى يتحتم عليه أن يتخله ، ثم المسؤولية التى تترتب على هذا
الموقف . فالحرية بدون مسئولية فوضى وانحلال ، والمسئولية دون حرية كبت واستعباد .
ومن هنا كانت المعادلة الصعبة التى حاول معظم أدباء العالم بلورتها في أعمالهم الشعرية
والمرسحة والروائية .

١٣ - الكلاود

على الرغم من أن الموت تجرية لم يعرفها أحد من الأدباء أو أحد من جمهورهم ، فإن الخيال الأدبي ، لم يقف عاجزاً أمامه بل اقتحم أسواره محاولاً الاطلاع داخلها ببصيرة الفن بعد أن عجز الفنان عن استخدام بصره وعقله كما يفعل في مظاهر الحياة التي يتخذ منها مضموناً لأعماله . وهكذا يطمح الأديب إلى احتواء الكون كله بعاليه : الأول والآخر . وقد بدأ هذا الطموح مبكراً للدرجة أننا نستطيع القول بأنه واكب الأدب الانساني منذ بداية تاريخه المسجل . ففى « كتاب الموتى » وهو العنوان الذى يطلق الآن بصفة عامة على كتاب ديفى مصرى قديم على شكل لفافات من البردى مكتوب عليها مجموعة من التعاويذ السحرية أطلق عليها المصريون القدماء اسم « كتاب القدوم فى وقت النهار » . وكان الغرض منه تسهيل مرور المتوفى إلى العالم الآخر وضمان راحته وهناك هناك . ومع أن مجموعة التعاويذ التى كتبت على البردى لم يوجد ما يثبت وجودها قبل الأسرة الثامنة عشرة ، إلا أنه من الواضح أنها مستمرة من مجموعة مماثلة وجدت مكتوبة بصفة أساسية على توابيت الدولة الوسطى وتسمى نصوص الكفان التى استملت أصلاً من مجموعة التعاويذ التى وجدت مكتوبة على جدران الحجرات الداخلية فى بعض أهرامات الاسرتين الخامسة والسادسة ، ومن ثم فإن نصوص الأهرام ونصوص الكفان وكتاب الموتى تؤلف معاً مضمون أول نصوص الأدب الدينى المصرى القديم .

وكما نجد فى « الموسوعة الأثرية الموجزة » التى أشرف على تحريرها ليونارد كوتريل ، أن النص الذى كان سائداً فى الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة فى طيبة يجرى حوالى ١٩٠٠ تعويذة مختلفة ، ويشمل تراتيم لإله الشمس رع ولأوزيريس وأحاديث موجهة من آلهة مختلفة إلى المتوفى ، وتعاويذ سحرية مثل تلك التى تكتب على تماثيل الأوشابتي وعلى جدارين القلب ، كما تجرى تعاويذ أخرى بعض الآيات التى تنل لحماية المتوفى من الأخطار والمتاعب مثل الموت مرة ثانية أو أن يأكل برازه . وتؤكد إحدى هذه التعاويذ أهمية تقديم قرابين جميلة لضمان الخير والرفاهية للمتوفى فى المستقبل ، إذ يمكن المتوفى بفضل هذه التعويذة أن يدخل

إلى مكان الدفن وأن يخرج منه وأن يصل إلى مائدة القرايين ؛ وبلغت من أهمية هذه التعميدة أن أطلق اسمها على الكتاب بصفة عامة .

على أن أمتع هذه التعاويذ هي تلك التعميدة التي تحوى الخطاب المعروف بالاعتراف الانكارى وعامية النفس في الفصل ١٢٥ ، وإيمائه بالاعتقاد بمستوى معين لسلوك الانسان وبالعقاب الالهى . وهذا الفصل كما هو لدينا الآن يتألف من تعويدتين متماثلتين ، وفيه يعلن المتوفى لأوزوريس أنه لم يقترب بعض الأعمال الشريرة التي تتراوح ما بين انكار الجرائم شائعة مثل السرقة والقتل والزنى ، وبين ما يمكن أن يدعى نقضا للقوانين المصرية بصفة خاصة مثل تحريك أحجار الحدود ، والتعرض لتطبيق قوانين الرى . ويختتم المتوفى بيانه هذا بتصريح يردده ثلاث مرات أنه « طاهر » .

وبعد أن يحصل المتوفى على إذن بالدخول إلى القاعة الكبرى للحق المزودج وذلك بأن يتلو الأسماء السحرية لأجزاء الأبواب المؤدية إلى القاعة – يتكرر الاعتراف الانكارى في صيغ أطول ويختلف بعض الشيء . أما في هذه القاعة فيجلس على كل من الجانبين في صفيين متساوين اثنان وأربعون محكما فيخاطب المتوفى كلامهم باسمه ويعلم براءته من تهمة معينة ، ثم يتبع هذا منظر المحاكمة أمام أوزوريس ، ملك العالم السفلى ، وهو يجلس على عرشه وخلفه أيزيس ونفثيس ورفقة من آلهة هليوبوليس . وأمام أوزوريس يوجد الميزان تحت حراسة الاله أنوبيس ورأسه على شكل رأس ابن آوى ، وخلف أنوبيس يقف تحموت (رأسه على شكل رأس أبو منجل) كاتب الآلهة يكتب قرار المحكمة على ملف من البردى . ونرى في المنظر أيضا الوحش المخيف أمنيت آكل الموت ، وجزء منه على شكل تمساح ، وجزء على شكل أسد ، وجزء على شكل فرس البحر ، منتظرا قلب المتوفى إذا لم يتساو تماما في الميزان مع ريشة العدل .

ويحتوى الفصل ١٢٥ من « كتاب الموت » على بعض من أكبر وأحسن المواقف الدرامية ؛ وكلها تجسد المصير السعيد للشخص المثالى الذى سينال انصاف الآلهة له على أساس أنه « صاحب الصوت الحق » في العالم الآخر . وعلى الرغم من أنه لم تظهر في « كتاب الموت » صورة واضحة للحالة الحقيقية التي يتوقع المتوفى صاحب الصوت الحق « أن يتمتع بها » فإن أحد الاعتقادات المحيية لدى المصريين كان يقضى بدخول المتوفى مملكة أوزوريس حيث الأرض منبسطة مخترقها القنوات ، صورة لمصر نفسها . وثمة قطعة أرض يحصل عليها المتوفى في « حقل الغاب » الذى يشار اليه أحيانا على أنه حقول الفردوس للمصريين حيث يمكن للمتوفى أن يحرث وينثر ويحصد ويتكاثر برفقة عائلية . وهذه الصورة هي صورة مثالية لمصر ، فالمتوفى يخدم أوزوريس كما كان في حياته يخدم فرعون الحى .

وبعد هذه الريادة الأدبية لقدماء المصريين في تصور العالم الآخر ، لم تنقطع رحلات الأدباء والشعراء لهذا العالم الغامض المثير المخيف الرهيب . لكن أشهر محاولات سجلها

تاريخ الأدب العالمي بعد «كتاب الموت» تمثلت في «أوديسا» هوميروس ، و«ضفادع» أريستوفانيس ، و«أنباة» فيرجيل ، و«تحولات» أوفيد أو ما يسمى بالليتامورفوز ، وحلم شيبو أكرويوس وملحمة «جلجا مش» البابلية الشهيرة ، وقصة المعراج والرؤيا كما تصورها الأدباء والشعراء في قصص المدينة الفاضلة وقصص الوردة وجنة الوردة ، ثم رسالة الغفران «لأبي العلاء المعري» ، و«الكوميديا الإلهية» لدانتي . وكلها حلقات في سلسلة طويلة من رحلات الخيال إلى العالم الآخر تستمر حتى عصرنا الحالي حين كتب ثورنتون وايلدر (١٨٩٧ - ١٩٧٦) مسرحيته الشهيرة «بلدتنا» عام ١٩٣٨ ، ومن المتوقع أنها سوف تستمر طالما كانت الرغبة تحترق داخل الإنسان لمعرفة ماذا سيكون مصيره الغامض بعد الموت .

في «الأوديسا» مثلاً زار أوديسيوس في بعض مغامراته الكثيرة الشهيرة الجنة والجحيم . فقد تمثلت الجنة في الفردوس الهومري الذي عاش فيه أوديسيوس وملاحوه مع الساحرة كيركا ذات الجذائل الشقراء وجوارها . تلك الربة الرهيبة التي تتكلم لغة البشر كما يسميها هوميروس في «الأوديسا» . عاش فيه عاما كاملا منذ أن بلغت سفينته السوداء شواطئ جزيرة إيايا الأسطورية ، حتى رحل عنها ليזור الجحيم .

ويقول لويس عوض في دراسته «على هامش الغفران» ان هذا النعيم كان أشبه بالجحيم ، أو جحيم أشبه بالنعيم . فهذه الجزيرة المسحورة هي في حقيقتها جزيرة هلاك ، من وطئ شواطئها سحرته هذه الجميلة ذات اللواتب الشقراء بصوتها وخرها وبعبثها السحري فأحالتها التي خنزير إلا من أنقله الرب هوميروس رسول الآلهة إلى الناس كي يعيش بعد ذلك في نعيم كامل . أما معالم هذا الفردوس الهومري فحسية تتجسد في الأرائك والموائد وأفخر الأطعمة والقطوف وكثوس الخمر والشهد والخور العذاري بنات البنانيع وبنات الأخبار المقدسة وبنات الغابات .

وكما تنبأت كيركا فقد كتب على أوديسيوس أن يقوم برحلة إلى دار هاديس ويرسيقون الرهيبة حيث تسكن أرواح الموتى ، لبحث فيها عن روح تيرسياس بن طيبه ، العراف الأعمى الذي لا يزال يحتفظ بعقله ، فقد وهبته يرسيقون الحكمة في الموت ليكون وحده بين الموتى رب الفهم .:«ناب ، أما بقية الأرواح فهي تخرج كالظلال . وبعد أن يفرغ أوديسيوس من صلواته للموتى بدار الموتى عليه أن يضحي حلا أسود وشاه سوداء ووجهه متجه نحو شاطئ النهر وأن يدعو رفيقه إلى الصلاة لهاديس الجبار وليرسيقون الرهيبة ، شاهرا سيفه المسلول حتى لا تقترب أرواح الموتى من دم الضحية . وذلك قبل أن يأتيه تيرسياس ويذله على طريق العودة وينبئه بكل ما سيعترضه من أخطار .

وقد فسرت العصور الوسطى الأوروبية لأكثر من ألف عام قصة ضلال أوديسيوس وغرته عن وطنه إيثاكا بين بحار عجيبة وجزر غريبة لاقى فيها أهوال التهلكة والغواية معا ،

بأنها قصة غربة الانسان عن الجنة الأولى بعد نفيه منها ويحثه الدائم الدائب عن جنة الميعاد . وما يتخلل حياته فيها بين الجنتين من مغامرات وغوايات وأهوال .

أما الشاعر الاغريقي التعليمي هسيود فقد ذكر في ملحمة « الأيام والأعمال » تصويره عن مصير البشر في الدار الأخرى . فقد قسم الخليفة الناطقة طبقا لمعتقدات اليونان في زمانه إلى خمسة أجيال تعيش في خمسة عصور . الأول العصر الذهبي ثم الفضة والنحاسي ثم عصر الأبطال أو أنصاف الآلهة ، ثم العصر الخامس الذي سماه العصر الحديدي الذي عاش فيه هسيود نحو القرن الثامن قبل الميلاد . وقد أدخل هسيود النعيم كل من سبق الجيل الراهن من بني الانسان . أما جيل الشاعر نفسه فقد نقل ثوابه وعقابه بعد الموت من الأرض إلى السماء .

في مسرحية « الضفادع » يعقد اريستوفانيس موازنة كوميدية بين الشعراء ؛ وخاصة بين قطعي المسرح اليوناني القديم اسخيلوس ويوريديس . وتنهض فكرة المسرحية على أن ديونيزوس إله الخمر والدراما عند اليونان ، حين جاءه نبأ موت الشاعر التراجيدي يوريديس حزن لموته حزنا شديدا حتى قرر أن يرحل إلى العالم الآخر ويعود يوريديس إلى عالم الأحياء . ولذلك تصور كوميديا « الضفادع » رحلة إلى الدار الأخرى ، حيث أرواح الموتى ، وهي تستخدم هذه الرحلة لنقد الأدب والأدباء وعقد المقارنات بينهم ، والسخرية بهم ومناقشة أساليبهم وعماستهم وأخطائهم ومواضع القوة والضعف فيهم ومن هنا كان النظر إلى كوميديا « الضفادع » بوصفها من أقدم نصوص النقد الأدبي .

وقد تصور اريستوفانيس العالم الآخر في « الضفادع » على أنه يحتوى على جميع وما يتبعه من صور التعذيب ، وعلى فردوس وما يتبعه من صور السعادة ، وفيه قضاة يحاسبون أرواح الموتى . وكان وصفه للنعيم قريبا جدا من وصف الجنة كما نعرفها نحن الموحدون ، كل ذلك في زمن لم تتبلور فيه فكرة الفردوس بالمعنى المفهوم كما رأينا في « كتاب الموتى » وملحمتي « الأوديسا » و « الأيام والأعمال » .

أما الشاعر اللاتيني فيرجيل فقد وصف في ملحمة « الانبثاق » زيارة بطله انياس للعالم الآخر . وفي « الاكلوج الرابع » رؤيا قريبة جدا من رؤيا الجنة ، ونبوءة بجلد الطفل الالهى الذي يبدأ بجلده عصر السعادة الدائمة . ولكن زيارة انياس للعالم الآخر ، وحلم فيرجيل بالجنة أو بالعصر الذهبي ليسا غير أصداء قوية جميلة لصوت هوميروس والأقدمين . وهو في هذا يشبه معظم شعراء اللاتينية الذين وقعوا صرعى لسحر شعراء الاغريقية فقلدوهم .

ينطبق النتيج نفسه على الشاعر اللاتيني أوفيد صاحب « الميتامورفوز » أي « التحولات » أو « التشكلات » فقد كانت زيارته للجنة والجحيم تقليدا لمن سبقوه ، ذلك

أنه في الحقيقة نظم تاريخاً أسطوريا للكون والخلقية ، أوضح فيه كيف خرجت الأشياء من الأشياء ، وكيف تحولت الأشياء إلى أشياء ، مستمدا هذا التاريخ الأسطوري من معتقدات قدماء اليونان والرومان ومن أدهم . ومع هذا يقول لويس عوض في « عل هامش الغفران » :

« ورغم هذا فقد كان لفرجيل وأوفيد أثر بالغ في تفكير المثقفين الأوروبيين طوال العصور الوسطى زهاء ألف وأربعمائة سنة ، ولا سيما تفكيرهم الديني الرسمي وغير الرسمي معا ، فقد قرأ العالم المسيحي ، في آثار فرجيل وأوفيد معاني تتفق مع عقيدته المسيحية بمثل ما فعل « بأوديسا » هوميروس واعتبر كلا من هذين الشاعرين ترجمان الوثنيات الأولى من يونانية ورومانية لدى العالم المسيحي ، وعلّة حكمهما الجامع لحكمتها ورموزها الروحية . فاكثفت أوروبا الوسيطة بقراءتهما وتفسيرهما عن قراءة آداب اليونان والرومان فيها خلا التزوير اليسير . وقد يسر تحول فرجيل وأوفيد اللاتينيين إلى قطرة تصل ما بين الوثنية اليونانية وأوروبا الغربية في العصر الوسيط ما كان من قطيعة بين بيزنطة وروما طوال العصور الوسطى ، وما نجم عن ذلك من ذبول للغة اليونانية في العالم اللاتيني حتى تجلبد اهتمامها بها بفضل تأثير الحضارة العربية أولا ونتيجة لسقوط القسطنطينية عام ١٤٥٣ من ناحية أخرى . »

أما أبو العلاء المعري فقد كتب « رسالة الغفران » نحو عام ١٠٣١ وكانت بمثابة رد على خطاب بعث به إليه على بن الفارح كما يقال . وخير تلخيص لرسالة الغفران نجلة في كتاب طه حسين « تجديد ذكرى أبي العلاء » . فعنما ختم ابن الفارح رسالته إلى المعري بذكر خوفه من الجحيم وناره الأكلة ، تخيل أبو العلاء في « رسالة الغفران » رحلة ابن الفارح في العالم الآخر إلى الجنة قال :

« قام هذا الرجل من قبرة يوم البعث فلبث في الموقف أمدا طويلا ، حتى أعياه الحر والظمأ ، وهو واثق بدخول الجنة لأن معه صك التوبة ، فلم يفهم معنى هذا الانتظار ، ففكر في أن يجده سدنة الجنة بما كان يجده في الناس في الدنيا من الشر ، فانشأ القصائد الطوال في مدح رضوان واتشده إياها فلم يفهم منها شيئا لأنه لا يتكلم العربية . فلما علم على بن القنارح بأمره سأله : ما بالك لم تحفل بقصائدي وقد كان يحفل بها ملوك الدنيا ؟ ثم كانت بينهما محاوره أيسر على بن الفارح من رضوان ، فانتقل إلى سدان نهبه إلى أن يشفع بالنبي في أمره ، فاجتهد حتى وصل إلى حزة فتوسل به إلى علي . وأنه لقي طريقه إلى علي وقد كلفه أن يظهر كتاب توبته ، وأنه لقي ذلك وإذا شيخه أبو علي الفارسي قد ضاق ذرعا بطائفة من شعراء البادية يخاضمونهم فيها تأول من كلامهم فنسى التوبة وأمر الشفاعة ، وذهب إلى أستاذه فذاد عنه أولئك الاعراب ثم رجع إلى علي وقد فقد كتاب التوبة . ولكن عليا قد هون عليه الأمر وطلب منه شاهدا على التوبة فاستشهد بقاض من قضاة حلب وقبل

على شهادته . ولكن سقاه من الخوض وأياسه من دخول الجنة قبل الحساب فلم ير إلا الحيلة . فذهب إلى شباب بني هاشم فقال : لقد آلفت في الدنيا كتباً كثيرة كنت أبدأها وأختتمها بالصلاة على النبي ﷺ فحققت بي بذلك عليكم حرمة ولى اليكم حاجة قالوا : وما هي ؟ قال : إذا خرجت أمكم الزهراء من الجنة لزيارة أبيها ، فتوسلوا بها إليه في أن يأذن بدخول الجنة فقبلوا منه . ثم نادى مناد : يا أهل الموقف غضوا أبصاركم حتى تمر الزهراء . ومرت فاطمة فسلمت على أبنائها ورغوا إليها في أمر صاحبهم فقبلت . وأشارت إليه أن يتبعها فتعلق بركاب إبراهيم ابن النبي ، ولم تكن خيلهم تمشي على الأرض لكثرة الزحام ، إنما كانت تطير في الهواء .

وصلوا إلى النبي وشفع فيه ، وعاد مع فاطمة وأخوتها ليدخل الجنة ، فلما بلغ الصراط لم يستطع أن يتقدم عليه قيد أصبع ، فبعثت إليه الزهراء جارية تعينه . فأخذت الجارية كلما أسندته من ناحية مال من الأخرى ، حتى أعياء ذلك وأعياءها ، فقال لها : يا هذه أن اردت سلامتي فاستعمل معي قول القائل في الدار العاجلة :

ست أن اصياك امرئ فاصلي زقفونه

« فقلت وما زقفونه ؟ قال : أن يطرح الإنسان يديه على كفى الآخر ، ويمسك بيديه ، ويحمله ويطنه إلى ظهره . أما سمعت قول الجحجلول من أهل كفر طاب :

صلحت حالتي إلى الخلف حتى صرت أسشى إلى السورا زقفونه

« فقلت ما سمعت بزقفونه ولا الجحجلول ولا كفر طاب إلا الساعة . فتحمله وتحجز كالبرق الحافط . فلما جاز قالت الزهراء عليها السلام : قد وهبنا لك هذه الجارية فخذها كي تخلفك في الجنان . فلما صار إلى باب الجنة فقال له رضوان . هل معك جواز ؟ فقال : لا . فقال : لا سبيل للدخول إلا به . فعي بالأمر . وعلى باب الجنة من داخل شجرة صمصاف ، فقال : اعطني ورقة من هذه الصمصافة حتى أرجع إلى الموقف فأخذ عليها جوازا . فقال : لا أخرج شيئا من الجنة إلا بإذن من العلى الأعلى (تقدس وتبارك) فلما ضجر بالنزلة قال : إنا لله وإنا إليه راجعون . لو أن للأمير ابن المرجى خازنا ملك لما وصلت أنا ولا غيري إلى درهم من خزائنه . والتفت إبراهيم (صلى الله عليه) فراه وقد تخلف عنه فرجع إليه فجذبته جذبة حصله بها في الجنة » .

أما الكومنديا الالهية « فقد قسمها دانتي إلى ثلاثة أقسام ، قام في القسم الأول بزيارة الجحيم وفي الثالث : المظهر وفي الثالث : الفردوس . هذا هو الهيكل العام لزيارة دانتي للعالم الآخر . وقد كان دليل دانتي في الجحيم هو الشاعر فيرجيل ، أما دليله في الفردوس فهو بياتريس حبيبة دانتي التي اتخذ منها رمزا للتأمل في الالهيات أو للمعرفة اللدنية . وفي

رؤيا الفردوس رأى دانتى قبة السماء وهى بيضاء ، ورأى فيها « سراج العالم » أى الشمس تسطع على العالين ، ورأى بياتريس دليته ، تلتفت إلى الجانب الأيسر وتحلق فى الشمس وكأنها نسر لا يخاف الضياء وحلق هو فى بياتريس مثلما حدثت هى فى الشمس ولطول التحديق فى ضياء بياتريس سقطت عن دانتى طبيعته البشرية وتحول إلى جوهر غير ناسوت . وكما نزل دانتى تسع طبقات من هاوية الجحيم حتى بلغ قاع جهنم فى مركز الأرض حيث رأى إبليس مغروسا كالتين الهائل ، كذلك صعد على للمراج تسع سموات حتى بلغ « الامبريوم » أو سماء العنبر التى تقع فيها السماء البلورية حيث « المحرك الأول » كما يقول دانتى .

وعندما بلغ عصر النهضة قمته مع الاكتشافات العلمية والتكنولوجية ، سادت النزعات الانسانية المادية على الاتجاهات الميتافيزيقية الروحانية ، ولذلك قلت زيارات الأدباء والشعراء إلى العالم الآخر . لكن بحث الفكر الانسانى عن الغفران والخلاص ، لم يتوقف . بدليل أن أدبيا أمريكيا معاصرا مثل ثورنتون وايلدر قد عبر عن هذه القضية فى مسرحيته « بلدتنا » ١٩٣٨ . فى الفصل الثالث الذى عنوانه « الموت » والذى تدور أحداثه فى مقابر المدينة ، نرى الذين ماتوا ودفنوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ! ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل ، عندئذ يبدو فى الأفق شيء ما : هو ذلك الشيء الأزل والأبدى الخالد . إنه الكائن الانسان الذى تمرد أخيرا من كل اهتمامات الدنيا بعد أن فارقها . لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بمجذات الحياة ، بل أصبح كل همهم انتظار حلول الأبدية وترقيها بشغف بالغ ، ثم نرى جنازة تسير وتقرب حيث نلمح إميل - بطلة المسرحية - وهى تصحب الموتى وتنضم إليهم ، فنعرف أنها ماتت وهى تلد ، وتعلن عن رغبتها وأملها فى العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا ، على حين ينصحها الموتى بالآ تفعل . ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموتى عرض الحائط . لكنها تعض بنان الندم ، وتحزن حزنا شديدا بعودتها إلى دنيا الأحياء التى تدرك أخيرا مدى ما تزخر به من ضلال وغى ، ومدى ما يقاسيه البشر من آلام ومخاوف وصراعات تتمثل فى زيارة جورج لغيرها حيث يرمى عليه متوجعا فى لوعة وحيرة . فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم ، مثله فى ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموتى من سعادة وراحة وطمأنينة فى دار الخلود .

وهكذا لم يتوقف الأدباء والشعراء على مر العصور من محاولة الاطلاع بعين البصيرة والخيال على ما يدور فى العالم الآخر . فإذا كان الموت هو الحقيقة الوحيدة المؤكدة فى هذه الحياة ، وفى الوقت نفسه يشكل اللغز الذى يستعصى على كل فهم بشرى فمن الطبيعى أن يسعى الأدب بأدواته الفنية التى تتعامل مع العقل والوجدان والخيال كى يتقرب من أفضل حل محتمل لهذا اللغز الأزل . وإذا كان الله قد منح الإنسان القدرة على التخيل ، فمن حق

الانسان أن يستخدم هذه القدرة في فهم الكون الذي يعيش فيه ويتحكم في مصيره ، وإذا كان الخيال هو المادة الخام التي يستقى منها الأدب أشكاله ومضامينه ، فلا بد أن تشكل نظرة الانسان إلى العالم الآخر إحدى مضامينه الرئيسية .

١٤ - الزيف

كان الزيف من القضايا التي وقف لها الأدب بالمرصاد ، ونظرا لخصويته وتعدد مظاهره وارتباطه بالسلوك الانساني فقد أغرى أدباء كثيرين بمعالجته سواء في مجال الملحمة أو التراجيديا أو الكوميديا أو القصة . ولا تقتصر مظاهره على كل ما يخالف أو يتناقض مع جوهر الحقيقة بل تتنوع وتتفرع مع سلوكيات الرياء والتناق والتظاهر والادعاء والخداع والتصنع والافتعال والانتهازية والتلون والفرد والأنانية واللعب بالألفاظ والتلاعب بالمشاعر . . الخ من هذه التنوعات الخفية التي تجنب الأديب تكرار من سبقوه أو تكرار نفسه .

ولا شك أن درجات الزيف تختلف من شخص إلى آخر ومن موقف إلى آخر ، مما دفع كتاب المسرح منذ عهد الاغريق إلى استخدام الأقنعة الفعلية التي يضعها الممثلون على وجوههم رمزا لاختفاء الحقيقة والتظاهر بغيرها . فنحن نستعمل الأقنعة السلوكية حين يضطرون المجتمع وتقاليد وضغوطه إلى التناق الاجتماعي بهدف تحقيق أهدافنا بأسهل الأساليب ، وتجنب كل المتاعب والعقبات الممكنة . والأقنعة المسرحية هي في حقيقتها رمز للأقنعة السلوكية .

وإذا كان المصريون القدماء أول من ابتكر الأقنعة في مسرحهم الديني كنوع من توضيح ملامح الآلهة وخاصة فيما يتصل بعنصري الخير والشر ، فإن الأقنعة تركت دورها كجزء من الطقوس الدينية على أيدي الاغريق الذين كانوا أول من استعملها استخداما دراميا فنيا لابرار الحدود الفاصلة بين الزيف والأصالة سواء في التراجيديا أو الكوميديا أو الفارص الهزلي . وإذا كان الاغريق في البداية قد تأثروا بالمصريين في استخدام الأقنعة لأغراض دينية ولتجسيد الآلهة ، فإنهم طوروها بعد ذلك بحيث أصبح تعبيرها الفني باللامح أقوى من التعبير بالكلام والأداء ، ومن هنا كان الانتقال من مرحلة الطقوس الدينية إلى مجال الفنون الدرامية .

وفي عصر النهضة استخدم المسرح الأوروبي الأقتعة لإحداث المآزق والمفارقات التي تعرى زيف الشخصيات الذي يتمثل في تنكرها . وفي انجلترا تطور استخدام الأقتعة في عصر عودة الملكية إلى اعتبارها جزءا من المناظر المبهرة الخلاقة التي تميزت بها المسرحيات التنكيرية للموسيقية وبذلك فقدت وظيفتها الأساسية في كشف الزيف الاجتماعي وتعريته لتحويلها إلى نوع من الزخارف المسرحية . أما في إيطاليا فقد استخدمت الأقتعة في الملهاة الشعبية المرتجلة التي عرفت باسم الكوميديا ديلا ارتي ، وذلك لتجسيد المواقف الحرجة والمآزق التي تثير اضحاك الجمهور وتعري الشخصيات في الوقت نفسه عندما ينكشف أمرهم على حقيقته .

ومع اكتشافات علم النفس في مجال انفصام الشخصية ووقوع الانسان في فجوة تفصل بين الجوهر الاصيل والمظهر الزائف وجد بعض الأدباء - وعلى رأسهم يوجين أونيل - في الأقتعة تجسيدا دراميا للفجوة المأسوية بين حقيقة حياة الانسان الداخلية وبين مظهر حياته الاجتماعية المزيفة . ففي مسرحية أونيل « الإله الكبير بروان » مثلا يحاول بيلي أن يوقع بمارجريت في غرامه ويصم أن يقبلا لكن مارجريت تلبس قناعها الذي يحسد عاطفتها الأخوية والروحانية تجاهه بحيث يتغير مسار الموقف الدرامي . كذلك نرى أن القناع الذي يرتديه ديون يخفي وجهه المكتئب الحزين الرقيق ويخفي في الوقت نفسه حبه الدفين للمرجريت التي تدخل وقناعها في يدها فيشب نحوها ديون مما يجعلها تتراجع في ذعر ثم تلبس قناعها وتجبره أنها لا تعرفه ، عندئذ يتزعززع قناعه فتعرفه وتعترف له بحبها . ونلاحظ أن الشخصيات تلحظ أقنعتها في لحظات الصدق ، وترتديها عندما تحاول إخفاء الحقيقة خلف المظاهر المزيفة .

ولكن كان استخدام الأقتعة في المسرح العالمي الحديث استخداما محدودا تمثل في التعبير عن الانفصام الذي تعاني منه الشخصيات ولذلك كانت تلبس القناع الذي يعبر أو يخفي حالتها النفسية المتقلبة طبقا للموقف الدرامي . ويبدو أن ميل الجمهور المعاصر إلى البساطة الواقعية قد جعله يرى في استخدام الأقتعة حلقة مسرحية لا لزوم لها واقتعالا ينأى بالشخصيات عن عالم الواقع الملموس . ومن هنا كان هجوم النقاد على مسرحية أونيل لأنهم وجدوا في الأقتعة السلوكية المتعددة التي يرتديها الناس في حياتهم اليومية مادة خصبة وغنية دراميا بحيث لم تعد هناك حاجة ملححة لاستخدام الأقتعة الفعلية .

ومن الأساليب الدرامية الأخرى التي استخدمها الأدباء في كشف مظاهر الزيف الانساني ، الكورس الذي استخدمه الاغريق في التعبير عن الضمير العام أو ما نسميه الرأي العام . ففي مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس يعبر الكورس عن رأيه في حقيقة المحاكمة الأدبية الشهيرة التي جرت في العالم الآخر لتحديد المكانة الحقيقية لكل شاعر . فقد خلف سوفوكليس اسخيلوس على عرش الشعر في الآخرة لأن يوروديليس سار وراء سقراط ثم

مدرسة السوفسطائيين الذين ملأوا الدنيا شكاً وسفسطة وتزييفاً للعقل وحركة الفكر ، وتحولوا إلى جماعة من حوالة الفكر بضاعتهم اللفظ يلعبون به ويزيفون معانيه ، وقوانين المنطق يبتدلون منها ما شاءوا من الأفكار الأصلية والمزيفة . هذا في حين كانت أثينا في حاجة إلى شاعر يلهمها الحكمة والأصالة وسط تلك الأنواء التي كانت تتقاذفها بمنة وسيرة . ولم يكن يوروبيليس يملك لوطته حكمة يعطيها برغم كل ما أترعته من علم وفلسف وفكر ثاقب وجراحة في الرأي . فكأنما الكورس أو الرأي العام ، لم ير غرجاً لأثينا من ووطنتها إلا بالعودة إلى الفطرة والأصالة الأولى ونبد المدنية وجمالها الزائف .

وبحكم أن أريستوفانيس يعد الرائد الأول للكوميديا ، فقد ترك استخدامه للكورس في النقد الاجتماعي وتعرية مظاهر الزيف بصماته واضحة على فن الكوميديا بصفة خاصة وإن كان الكتاب الذين أتوا بعده على مر العصور قد تخلوا عن استخدام الكورس ، إلا أنهم لم يتخلوا عن اللقاء الأصواء على كل مواطن الزيف سواء في الإنسان أو المجتمع . فقد حدد بن جونسون في مقدمة مسرحيته « كل إنسان ومزاجه » موضوع الكوميديا بأنه « السخرية من حماقات الإنسان لا من جرائمه » . أما كونجريف فيعتقد أن الحماقة الطبيعية لا تصلح موضوعاً للكوميديا لكونها لا علاج لها ، وليس من اللائق أن نسخر منها . ولذلك فقد اتخذ من التصنع والزيف الاجتماعي موضوعاً لأروع مسرحياته « سنة الحياة » أو « طريق العالم » . ويبدو أن هذا هو الرأي الذي كان شكسبير يأخذ به بوجه عام . وهو رأى أكثر عمقا ونضجا من رأى بن جونسون ، برغم أن الزيف الاجتماعي كان أحد الحماقات الرئيسية التي سخر منها جونسون في مسرحياته .

لكن كونجريف يحصر مفهومه للزيف في دائرة ضيقة بعض الشيء ، حتى لا يضل الطريق وراء تنوعاته المتعددة وتفرعاته المتشعبة . ففي مسرحية « سنة الحياة » — مثلا — يضيق تعريف التصنع والادعاء بحيث يشمل أيضا تلك الحماقة الأثمة بين مسز ماروود وفينول الخبيث . وإذا كان الرياء نوعا من التصنع فإن رأى كونجريف لابد أن يكون صحيحا تماما . ولا شك أن تعريف بن جونسون لحماقات الإنسان كان أوسع أفقا من كونجريف لأنه لم يعتبر هذه الحماقات الاجتماعية — وعلى رأسها الزيف والادعاء والتصنع — قدرا كتب على الإنسان أو أنها مستعصية العلاج . ولذلك لم يؤكد جونسون الطبيعة الشريرة المتلونة أو سوء الحظ الذي يبتل به الإنسان ، وإنما ركز على الحماقة التي تفقد الإنسان أصالته وصدقه مع نفسه والآخرين . وهي أمر يمكن علاجه إذا استطاعت المسرحية تجسيد أبعاده في مواجهة المصايين به .

وقد استوعب مسرح مولير كل هذه الاتجاهات التي قد تبدلو في ظاهرها متناقضة ، لكنها في جوهرها تسعى سعيا حثيثا لكشف كل مواطن الزيف في حياة الإنسان ، وتسلمه بالوعي الذي يساعده على تجنبها في المستقبل . إن التأمل في الجهود الضائعة التي يبذلها

الانسان في مظاهر سلوكه المزيف ، وفي صور ريائه ونفاقه يثير من المرح والفكاهة ما يفوق الاسى والكآبة التي يحدثها التأمل في مآسى الانسان التي لا يقدر على مواجهتها . ويعتقد مولير أن تزيف الانسان لواقعه يشكل منجبا لا ينضب لكل الصبغ والخامات الكوميديية . ويتربط على ذلك أن كل حركة أو تصرف أو كلمة تنبع من هذا التزيف لابد أن تثير فينا الضحك بطريقة تلقائية ؛ ذلك لأن الضحك هو القوة التصحيحية للعلاقة المزيفة بين الانسان وواقعه . ولذلك ينهض الموقف الكوميدي عند مولير على مظهر من مظاهر التزيف . فمثلا في مسرحية « طرطوف » نجد العجوز مدام بيرنيل متعلقة بطرطوف المجرم الاثيم لأنها تثق ثقة عمياء في ووعه المزيف ، ولكن عندما تتغير صورة الواقع وتظهر الحقيقة المرة بشكل ملموس صارخ ، تعجز المرأة عن التسليم بالأمر الواقع فعلا ، وذلك بسبب عجزها عن استبدال الصورة المزيفة التي كانت ترى عليها طرطوف بصورته الحقيقية الواقعية . كذلك فإن ابنها أوجون بعد أن اتضحت له خسة المناق الذي كان قد خدعه بورعه الزائف ، بدأ ييغض جميع الناس الفضلاء ، ولم يعد يرى فيهم سوى منافقين مخادعين .

كذلك يبدو التزيف على أشده - في مسرح مولير - في المناقشات العميقة التي تشارك فيها فيلامانت وبيليز وأرماند في « النساء العالقات » والتي تعتمد على ألفاظ براقه جوفاء ، والتي يصعب فيها الفرق بين العلم والتعاليم ، بين المعرفة الحقيقية والادعاء الكاذب . وفي مسرحية « مريض الوهم » يفشل الطبيب المزيف المغرور توماس ديافوروس في محاولته غزو قلب انجيليك لأنه لا يحدد سوى استخدام الألفاظ الطنانة ، والاستعارات الجوفاء ، والاصطلاحات الكاذبة التي تفشل تماما في التأثير في عواطف الفتاة ، في حين يصنى أرجان باهتمام إلى الارشادات الطبية التي توجهها اليه خادمه طوانيت عندما تنكرت فظن أنها طبيب نابغة ، كذلك تفرط كل من مادلون وكاتوس في مسرحية « المتحذلقات المضحكات » في الرقة والاعجاب بالخادم الذي قام بلور الماركيز المزيف . وفي مسرحية « طبيب رغم أنفه » تقنع زوجة مسجاناريل شخصين في الغابة بأن زوجها المنهمك في قطع الأشجار في الغابة طبيب ماهر . ويتحول زيف الزوجة إلى واقع فعلى في نظر الرجلين بحيث يتصرفان على أساسه الذي تنبع منه الكوميديا . وفي مسرحية « عدو البشر » يفقد البطل القدرة على رؤية الحياة على حقيقتها الواقعية ويخلق لنفسه عالما مزيفا من صنعه ، فيعجز عن إقامة علاقات اجتماعية ، وبصفة خاصة فيما يتصل بالصدقة والحب والعمل ، مما يؤدي به في النهاية إلى العزلة الكاملة . وفي مسرحية « البورجوازي النبيل » يخلق جوردان لنفسه صورة مزيفة في نظره ، ويتخيل نفسه ندا للماركيزة التي يحبها من حيث العقلية الناضجة والسلوك المهذب . وفي مسرحية « البخيل » لا يرى هاراجون نفسه على حقيقتها ، ولذلك يسمح لنفسه أن يقع في غرام فروزين برغم أنه غرام يتهدد ثروته التي قضى العمر في اكتنازها .

وهكذا يتراوح مفهوم الزيف في مسرح موليير بين نظرة الانسان الخادعة إلى نفسه ونظرة الزائفة تجاه الآخرين .

وإذا كانت التراجيديا تمجد كبرياء الانسان الفطرية وهو يدافع عن نفسه ك مخلوق واع له ارادته ومعتقداته ، ضد جميع القوى التى تحاربه سواء أكانت بشرية أو قديرية أو قوى شرسة مجردة من الانسانية فإن الكوميديا تعبر عن تواضع الانسان الفطرى وهو يحتل ببنى جنسه ، ويدافع عنهم وعن نفسه ضد كل مظاهر الزيف والادعاء مثل جنون العظمة ، والانانية ، والانتهازية ، والغدر . ومعاداة البشر ، وغير ذلك من قوى التفكك والضيايق فى الطبيعة البشرية .

وفى مجال الرواية تتجلى رواية « دون كيشوت » للروائى الأسباني سيرفانتس نموذجاً رائعاً لقدرة الانسان على خلق عالم مزيف يرضى حبه للإدعاء والتظاهر . ذلك أن مغزى الرواية كله يكمن فى التناقض أو التباين بين دون كيشوت وسانكو بانزا ، ثم فى تناقضين ثانويين داخل إطار هذا التناقض : الأول بين سمو تفكير كيشوت وحماقة مسلكه المزيف المضحك والثانى بين أنانية سانكو الرفيعة الفجة وبين ولائه الأعمى لسيده . وقد أوشك سرفانتس أن يقسم الطبيعة البشرية كلها ممثلة فى هاتين الشخصيتين إلى قسمين بدقة تحاول بلورة الحد الفاصل بين الأصالة والزيف ، بين الواقع والوهم ، بين الحكمة والحماقة بين الأيثار والآثرة . ولذلك فإن رواية « دون كيشوت » تبدو مثقنة بما تحويه من انسانية وما تنسم به من تناسب ، كما أنها تحتوى على ذلك الصديق الذى يمد ضرورياً فى الأدب ، وإن كان من الصعوبة بمكان تعريفه أو الحكم عليه . إنه الصديق الفنى ، سلاح الأديب فى معركة كل مظاهر الزيف والادعاء والتصنع .

وإذا كان الزيف من المظاهر الانسانية والاجتماعية القبيحة التى يتحتم على البشرية أن تتخلص منها أو تحصرها فى نطاق ضيق على الأقل ، فإن الأدب بأسلحته الجمالية قادر على إبراز هذا الزيف وتمجيد به حيث يراه الانسان ويتعرف عليه دونما حساسيات . وقد عبر النحات الفرنسى رودان عن هذه الحقيقة عندما قال :

« قد يتبادر إلى أذهان الناس أن ما يرونه قبيحاً فى الحياة لا يليق أن يكون موضوعاً للفنان ولكن ما قد يسمى عادة قبيحاً فى الطبيعة يمكن أن يكون لدى الفنان عامراً بالجمال . ونحن فى الواقع نربط ما بين القبح وبين ما كان مشوهاً أو عيلاً أو مصاباً بمرض ، أو ما كان ضعيفاً أو مبتلى ، أو ما كان منافياً للمخلوق القويم . فالأحجب قبيح ، والأعرج قبيح ، والفقر فى الأسماك البالية قبيح . كذلك يتجسد القبح فى روح الرجل الفاجر وسلوكه ، والمخادع الخبيث المتلون ، والمتحرف النقيء الغادر الذى يشكل وصمة فى جبين المجتمع الخ ولكن دع فناناً مبرزاً أو أديباً ناهياً يتناول بفنه قبحاً واحداً أو أكثر مما

ذكرنا فسرعان ما يتحول على يديه هذا القبح وسرعان ما يتقلب بلمسة من عصاه السحرية إلى جمال رائع . إنها كيمياء القدماء ، بل إنها لمسة السحر المبهر .

ومن الناحية الأخلاقية البحتة ، فإن الكوميديا بصفة خاصة تمتدح الأصالة والصدق وتعمل من شأنها في حين تسخر من الزيف والادعاء ، وتتهكم على الممثلين لها ، وتصب على رءوسهم النكات اللاذعة ، وتورطهم في المواقف الحرجة . أى أنها كما قال برجسون أداة ابتكرها المجتمع لتأديب أفرادهِ حتى يتجنبوا السلوك الزائف المخادع قدر إمكانهم . ومن هنا فإن الكوميديا كثيرا ما تتناول بسخريتها اللاذعة وأصواتها الكاشفة الأنماط المتمثلة في المرائي والمنافق والانتهازي والمتصنع والمتلون والمخادع ، والغادر والأناني والدعوى وعاشق المظاهر . . . الخ . وكل هذه الأنماط تشترك في صفة العجز عن التكيف مع الجماعة التي تعيش وسطها . ولما كانت الشخصية الهزلية تعبر في الغالب عن ضرب من الزيف ، فلا بد أن ينهض العمل الأدبي على التطور أو الصراع أو المعاناة التي تمر بها هذه الشخصية سواء بالسلب أو بالإيجاب .

ولعل الانتهازية في عصرنا هذا تشكل أخطر مظاهر الزيف . ذلك أنها تتغلغل في كل التيارات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وتجعل الفرد يغير مواقفه وأفكاره ومقائده حسب تغير الظروف من أجل أن يركب الموجة الجديدة أملا في الحصول على مصالح شخصية جديدة ، أو أن يحافظ على مصالح شخصية موجودة بالفعل ، دون أن يكون مؤمنا بالمواقف التي يتخذها أو الآراء التي يبدئها . ولذلك فالانتهازي يقول اليوم ما ينفضه غدا ، ويقول غدا ما يتخل عنه بعد غد . إنه لا يملك ما يقدمه للمجتمع ، ولا يمكن أن يكون عاملا إيجابيا في مرحلة من المراحل ، لأنه لا يخرج عن دائرة ذاته الضيقة . وتتمثل خطورة الانتهازية في أنها لا ترتبط بطبقة اجتماعية أو مهنية معينة ولا تشكل أى قطاع محدد من المجتمع . إنها تجمع من كل الطبقات وجميع المهن لأنها ظاهرة فردية تخص الكيان الأخلاقي للفرد ، وتتميز بالتغير والتلون والفاق والخذاع والانانية والادعاء والغدر والتصنع وعدم الثبوت . ذلك أن القيمة الثابتة الوحيدة عند الانتهازي هي مصلحته الشخصية الانانية .

وكان برنارد شو على رأس كتاب المسرح الحديث الذين هاجموا كل مظاهر الزيف الإنسان والاجتماعي وخاصة في المجتمع الفيتكوري الذي أغرم بالمظاهر والتقاليد الزائفة والمشايع الكاذبة . ومن هنا كان هجوم برنارد شو على الرومانسية التي تقدم الزيف للناس في ثوب براق خادع ، وكان معظم الصراع في أعمال شو يدور بين الرومانسي المثالي الخيالي وبين الواقعي العملي الصادق مع نفسه ومع الآخرين . إنه صدام بين الحيوية المطلقة إلى حياة أفضل وبين الغباء الاجتماعي والتفكير السطحي وحب المظاهر والرياء والحب الرومانسي وغير ذلك من العيوب التي سادت الطبقة الانجليزية المتوسطة وخلقت منها مثلا

عليا وقواعد أخلاقية ، بحيث أصبحت الانتهازية مهارة ، والتفائق لياقة ، والتصنع دبلوماسية ، والادعاء لياقة ، والانانية إيمان بالذات والخداع ذكاء الخ .

وكان اصرار شو على الجانب العمل العلمى البحث فى فكره وفنه قد جنبه الغموض والخداع الفنى فى معظم أعماله . إنه الجانب الذى يواجه حقائق المجتمع المعاصر دون موارد أو حساسية . فمهمة الأدب عند برنارد شو وغيره من الأدباء الواقعيين ، تكمن فى تعرية كل مظاهر الزيف بهدف تصحيح مسار الإنسانية وتحديد به باضواء مبهرة بصدقها وأصالتها . أما الأدب الذى يقدم علما ورديا زائفا للجمهور فلا تزيد قيمته أو مفعوله على مفعول المسكنات أو المخدرات التى تدفع الناس إلى نسيان مشكلاتهم ومأساتهم مؤقتا بدلا من البحث عن حلول جذرية لها . إن الأدب الإنسان العظيم هو الأدب الذى يساعد الإنسان على بلوغ أسمى درجات الصديق سواء مع نفسه أو مع الآخرين .

١٥ - الشرف

كان شرف الانسان ولا يزال من أخطر القضايا التي يعالجها الأدب الانساني على مر العصور وفي مختلف البقاع . إنه قضية شاملة وعيقة وتنسج لكل القيم التي تنص على الكيان الشخصي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يجعل من الفرد انسانا بمعنى الكلمة ولذلك فانه يندر وجود عمل أدبي لا يمس هذه القضية الحيوية من قريب أو بعيد . وهناك أعمال اتخذت منها مضمونا رئيسيا لها . وعلى الرغم من اختلاف زوايا النظر الى قضية الشرف الانسان باختلاف الزمان والمكان والأديب ، فاننا نلاحظ أن جوهرها واحد ، بحيث نستطيع أن نربط بين مفهومها في الملاحم والمأسى الاغريقية القديمة وبين آخر صرخات مسرح العبث والغضب الحديث .

وإذا تتبعنا المقامرات والمخاطر التي خاضها أبطال ملحمة هوميروس « الإلياذة » و « الأوديسا » سنجد أن هدفها في معظم الأحيان كان دفاعا عن الشرف الانساني سواء على المستوى الشخصي أو المستوى القومي . وحرب طروادة التي كانت نتيجة لقيام باريس باختطاف هيلين ، جسدت هذه المعاني المرتبطة بالشرف الشخصي والقومي . بل إن معظم الحروب التي صورها الأدباء في أعمالهم التي تلت هذه الملاحم ، كانت من أجل الدفاع عن قيمة الشرف والكرامة والعزة والكبرياء والعرض . وغالبا ما كانت الحياة أرخص من الشرف الذي يوجب البطل المأسوي أو الملاحم من أجله راضيا .

وفي المسرحيات الأخلاقية التي انتشرت في العصور الوسطى كانت الشخصيات تقدم على المستوى النمطي المجرد الذي يمثل القيم في مواجهة الخطايا . فهذه شخصية تمثل الكذب والنفاق وأخرى تمثل الغواية والشر وثالثة تمثل الشرف والكرامة ... الخ . وكانت الغلبة في النهاية للشخصية التي تمثل الشرف بفاهيمه المتعددة ، وذلك بهدف تأكيد الدرس الأخلاقي في ذهن الجمهور .

وفي عصر النهضة اكتسب مفهوم الشرف أبعادا دنيوية ومادية غير تلك التي انتشرت في العصور الوسطى . ففي مسرحيات شكسبير يتردد الشرف كنغمة رئيسية تتحكم في فكر الشخصيات وسلوكها سواء على المستوى الواعي أو اللاواعي ، سواء على المستوى المادى أو الروحى . ففي مسرحية « هنرى الرابع » يعترف البطل أن الشرف هو المحرك لكل أفكاره وسلوكياته . إنه على استعداد للعمل من أجله في أى مكان وفي أى زمان حتى لو رفض الشرف نفسه هذا السعى اللحوح . لكن الصراع النفسى الذى ينهش الشخصية من الداخل سرعان ما ينقل موقفها من النقيض إلى النقيض بحيث تقول إن الذين ماتوا من أجل الشرف لابد أن الشرف نفسه انتهى بالنسبة لهم . اذن فالشرف مجرد كلمة ، وحرام أن يضع الإنسان حياته من أجل كلمة . ولا يعنى هذا أن شكسبير كان ضد الشرف ، وإنما هو يمسد موقف شخصية معينة تجاه هذا المفهوم من وجهة نظرها الخاصة لدرجة أنها تؤكد أن الشرف لا يعرف المرونة في المعاملة بل يمكن أن يؤدى إلى اىذاء الكثيرين .

في مسرحية « هنرى الثامن » يودع البطل الأيام التي شهدت مجده وعظمته ، فلم يبق لديه سوى شرفه ذى الوجنات المتوردة خجلا كي يحمله على كتفيه ويلهب إلى أيامه القادمة التي لن تعرف سوى الصقيع . وفي مسرحية « هاملت » تطفئ نغمة الدفاع عن الشرف الذى لا يمكن أن يتجزأ أو يقبل أنصاف الحلول . وفي نهاية مسرحية « ماكبث » يترحم ماكبث على أيام الشرف والحب والولاء والصداقة لأنها تركت مكانها للعنات والكوارث . كذلك لم تكن مأساة عطيل سوى نتيجة مباشرة لغيرته التي أشعلها اياجوال التي أوهمته أن ديزدجمونه قد مرغت شرفه في الوحل مما جعله يقتلها في النهاية .

وزاحمت الكوميديا الأدب التراجيذى في معالجة مفهوم الشرف عند الانسان . ففي مسرحية « مينافون بارنهم » للاديب الألماني لسينج (١٧٦٧) تبدأ الأحداث بتصوير الحال التي انتهت اليها الراقد فون تلهام بعد أن أحيل إلى الاستيداع على أثر انتهاء حرب السنين السبع التي دارت بين بروسيا وبين النمسا وفرنسا وروسيا والرايخ الألماني جميعا . أصبح فون تلهام فقيرا معدما لا يجد ما يسد به ايجار حجرته بالفندق ، مما أدى بصاحب الفندق الى نقله من حجرته المريحة الى حجرة رديئة حتى يؤجر الحجرة الأولى لأنسة ثرية وصلت برلين لتوها آتية من ضياعها بسكسونيا . ويفضّب الراقد ويشور لكرامته المهذرة ويقرر ترك الفندق دون أن يعرف الى أين ثم ماثلت أن تتبين أن هذه الأنسة الثرية ليست سوى حطية الراقد فون تلهام وأنها أنت تبحث عنه لانقطاع أخباره برغم انتهاء الحرب .

ووجدت الأنسة مينافون بارنهم خطيبتها الضابط ، في حالة يرثى لها . بلا حال ولا عمل ولا كرامة أما ماله فكان قد أقرضه الجيش أثناء المعارك حتى لا يتأخر الزحف انتظارا لوصول المال من الخزينة . وأما عمله فقد أخرج منه على أثر وشاية بلغت الملك وصدقها . وأما كرامته فقد فقدها لتصليق الملك الوشاية المهنية التي وصلت الى مسامعه

والتي تتلخص في أن فون تلهاييم زور في الأوراق وادعى أنه نقد الجيش ما لا يدفعه ، وأنه كان بذلك يهدف إلى الثراء غير المشروع ويرتكب جريمة خلة بالشرف والكرامة .

رأى فون تلهاييم خطيئته ، جميلة نضرة غنية كلها أمل في أن تسعد بالزواج منه والحياة معه حياة رغدة كريمة . فقرر أن يح عقله وإرادته وأن يرفض الزواج بها ، زواجا غير متكافئ لم يرفيه سوى اهانة شخصية له ، اعتقادا منه أن رغبته في الزواج منه كانت نتيجة لعطفها عليه وراثتها له ، أو أنه يرتكب جريمة في حق الفتاة الجميلة الثرية النقية البريئة التي يعتقد أنه انتهى الى الأبد بالنسبة لها . لكن مينا تتظاهر بأن أسرتها نبذتها وبأن خالها الغني صاحب النهى والأمر قد قرر حرمانها من الميراث ، فأصبحت فقيرة مثبوة محتاج إلى العون . وهنا تحركت نخوة فون تلهاييم وقرر ألا يتدخل عنها مهما حدث .

وتنتهى المسرحية بوصول رسول من الملك ، يبلغ فون تلهاييم أن الملك تبين أن ما بلغه كان وشاية وأنه قرر أن يعود تلهاييم إلى عمله عزيزا كريما مستردا تمام لشرفه ، وأن تعيد إليه الخزانة ما دفعه من مبالغ . كذلك يصل خال مينا فون بارنهم ، ويتضح أن النبذ والحرمان من الميراث كانا عضو اختلاق من أجل الحب الصادق الشريف الذي يتصرف في النهاية .

أما إميل زولا فقد جعل الشرف مضمونا رئيسيا في روايته « المطبخ » (١٨٨٢) فهي قصة عائلة فرنسية ، من الطبقة الوسطى المقيدة بالعادات والتقاليد وضرورات المحافظة على السمعة ومظاهر احترام الأسرة بين الناس ، ثم وقعت بنت من بناتها في خطأ جسيم يتعلق بشرفها . وكان لا بد للأسرة من أن تتخذ موقفا يحمي اسمها من العار . ولذلك جعل زولا من روايته تجسيدا لما فعلته الأسرة للمحافظة على سمعتها وشرفها .

أما مارسيل باتيول الكاتب المسرحي الفرنسي فقد كتب ثلاثية مسرحية : « مايو » ١٩٢٩ ، و « فاني » ١٩٣١ ، و « سيزار » ١٩٣٧ ، وفيها يعالج بأسلوب مساحر كاريكاتيري مفهوم الشرف الذي يقترب كثيرا من مفهومه التقليدي في بلاد الشرق . لدرجة أنه يستخدم في « فاني » التعبير المشهور الذي يقول إن « شرف البنت مثل عود الكبريت لا يشتعل سوى مرة واحدة » وهو التعبير الذي نقله عنه يوسف وهبي بعد ذلك واشتهر به مسرحه في العالم العربي . لكن باتيول لم يتخذ الجانب المأساوي من مفهوم الشرف بحيث تجنب كل الأحداث الدرامية أو العنيفة ، وترك روح الدعابة والكاريكاتير تغلف سلوك الشخصيات وتطور المواقف .

أما أعمال أندريه مالرو الأدبية فكانت بمثابة ثورة عارمة ضد كل ألوان الفاشية والنازية وكل ما من شأنه أن يس شرف الانسان ففي عام ١٩٣٥ كتب رواية « زمن الاحتجاز » التي اتخذ مضمونها من حياة الأسرى في معسكرات الاعتقال النازية ، وأكد فيها اصبرار الانسان . الألماني على مقاومة النازية حتى من داخل ألمانيا نفسها . وكانت رواية « زمن

الاحتقار » من الأعمال الأدبية التي تنبأت بسقوط النازية كمنهج يتتافى مع كرامة الانسان وشرفه .

ويرى مالرو أن شرف الكلمة لا يعنى سوى علم الفصل بين القول والفعل ، فالقول هو فعل أدبي والفعل هو قول أدبي . وكان مالرو في طلبه الأدباء الذين جسدوا هذه الحقيقة سواء في حياتهم أو في فنهم . فعندما نشبت الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ لم يتخلف مالرو لحظة عن التطوع دفاعا عن الجمهورية الأسبانية ، وكان أشهر عمل له في هذا المضمار هو تنظيم فرقة الطيران الدولية لمقاومة الفاشية في أسبانيا ، كما اشترك في معارك عديدة جرح فيها أكثر من مرة . وكعادته في استغلال تجاربه العملية كمضمون لرواياته ، فإنه كتب رواية « الأمل » التي تصور ثورة الفلاحين الأسبان ضد كل أساليب القهر والاذلال ، ودفاعا عن كرامتهم وشرفهم . فالثورة في مفهوم مالرو لا يكتمل معناها الا اذا اتخذت الشرف الانساني أساسا لها ، والا اذا حررت الانسان من الهوان والذل . وأي أدب لا يسعى الى الدفاع عن شرف الانسان لا يمكن أن يعيش في وجدان الانسان . وعظمة الانسان ليست في نوعية السلاح الذي يستخدمه في الدفاع عن شرفه بل في اصراره على المحاولة التي يمكن أن تقضي على حياته في نهاية الأمر .

ولذلك تتمثل القضية عند مالرو في الدفاع عن شرف الانسان وكرامته ، وهي المهمة الملقة على عاتق أي أدب راق بصفة عامة وعلى شخصيات مالرو بصفة خاصة ، هذه الشخصيات التي تستمد شرفها وكرامتها من جهادها ضد الفوضى والانحلال في حياة الانسان والمجتمع والكون كله . وكل روايات مالرو دون استثناء عبارة عن تنوعات مختلفة على هذه النغمة الأساسية . إن بطل رواية « الأمل » مثلا لا يجارب كقائد سرب دفاعا عن مبدأ سياسى معين ، أو عن شعار براق من شعارات علنا المعاصر ، ولكنه يجارب ليتخذ شرف الانسان . والمعنى الوحيد الذي يستطيع الانسان أن يحصل عليه لحياته هو في كفاحه العنيد والمستمر من أجل هذه القيمة الانسانية العظيمة . فالوجود الانساني بلا كفاح لا معنى له ولا قيمة وبالتالي فلا شرف له . ولذلك يبدو الكفاح في روايات مالرو على أنه ضرورة أخلاقية لا مفر منها .

أما الأديب الأسباني فديكو جارثيا لوركا فقد اهتم بموقف المرأة الأسبانية من المفهوم التقليدي السائد للشرف . في مسرحية « الزفاف الدامي » (١٩٣٣) توجد امرأتان : أم عفية شديدة فقدت زوجها وابنا ولم يبق لها إلا ولد واحد ، وفاتنة وحيلة مع أبيها في مزرعة نائية عن العمران ، يضطرب صلواها بحب حبيس لم ينته بالزواج . ويتقدم لخطبتها الولد الوحيد الباقي للأم التي ذكرناها ، فتقبل الزواج منه لتهرب من غرامها المتضرع داخلها وتزف بالفعل إلى عريسها ، لكن عاشقها القديم لا يزال يحوم حولها حتى يضل عقلها

فتهرب معه ليلة الزفاف ، وتنتهى المأساة بأن يقتل الرجلان أحدهما الآخر ، وتظل هي والأم الثكلى وجهها لوجه في مشهد بالغ العنف والغرابة ، ينزل عنده الستار .

وقد يبدو غريبا أن العروس تحاول أن تثبت بعد كل ما فعلته أنها امرأة شريفة ، وهي تقسم أنها طاهرة لم يطلع أحد على بياض صدرها ، وأن الذى أصابها جنون أضل رشدها أو عاصفة غاتية انتزعنها من بيتها ، ولكنها استطاعت أن تماسك وتحافظ على شرفها ، وهي ترجو أم زوجها أن تقتلها وأن تقسو في قتلها قدر ما تستطيع ، ولكن الأم ترفض ، لأن الكارثة التي نزلت بها قوضت قواعد العالم الذى عاشت فيه ، فلم تعد تحفل بالانتقام أو تحس بالرغبة فيه .

وهذا الحوار الملتهب بين المراتين تجسيد حى لمفهوم لوركا وغيره من الأدباء الأسبان عن المرأة الأسبانية . إنها رمز لحصال الشرف والكرامة والكبرياء ويلورة لقوة النفس والجسد . وهذا هو المحور الذى يدور حوله معظم مسرحيات لوب دى فيجا وكالدرون دى لا باركا وغيرهما من الأدباء الذين منحوا للمسرح الأسباني كيانا قائما بنفسه له خصائصه ويميزاته .

أما برنارد شو فقد وجد في المجتمع الذى يجبر المرأة على بيع شرفها مجتمعا لا شرف له على الإطلاق . ولذلك لم يوجه أصعب الاتهام إلى العاهرة بل صوبه إلى المجتمع وظروفه التي تساعد على إيجاده . ففي مسرحية « مهنة مسز وارين » (١٨٩٤) يضع برنارد شو عبء اللوم كله على ظهر جمهور النظارة في حين خرجت العاهرة من هذه الممعة غير ملومة وحررة من كل اتهام . ولقد قدم شو مشكلة الدعارة لأول مرة على المسرح على أساس أنها عمل منظم وبارد لا دخل لاعتبارات الشرف فيه . واتفق معظم النقاد على أن مسرحية « مهنة مسز وارين » ليست سوى هجوم شو الصريح على الدعارة التي تمارسها النساء الفقيرات حتى يستطعن سد رمقهن ، ولكن من يدرس مسرح برنارد شو ونظافته المخلدة تجاه المجتمع يدرك أن هذه المسرحية معنى أعمق من هذا لأن شو يعتقد أن محترفات الدعارة أو اللاتي يتجرن فيها لسن الوحيدات اللاتي تلوثن بها ، لأنه يوجد في المجتمع الرأسمالى المستغل أنواع كثيرة وأنماط مختلفة من الداعرين والداعرات وليس كلهن من النساء . يقول شو في مقدمته للمسرحية :

« إن الأرباح التي تعود على مسز وارين من مهنتها لا تقسمها مسز وارين مع سير جورج كرفنس فقط بل يشترك معها فيها أصحاب البيوت التي تدار لهذا الغرض والصحف التي تعلن عنهن بطريقة أو بأخرى ، والمطاعم التي يتناولن فيها طعامهن . بالاختصار كل الحرف والمهن التي تترددن عليها كزبائن . وليس ثمة ضرورة للذكر الموظفين العموميين ونواب الحكومة الذين يجبرون على السكوت والتناضى عن مهنتهن وذلك بالتواطؤ والاعراض والفساد أو بالتهديد وابتزاز الأموال . أضف إلى هذا أصحاب الأعمال الذين

يمتحنون النساء أجوراً زهيدة في شركاتهم وأصحاب الأسهم والسندات الذين يعتمدون عليهن ، مما يجبر النساء على احتراف الدعارة . (يمكنك أن تجد هؤلاء الناس في كل مكان ، حتى على منصة القضاء وفي أعلى الرتب والمناصب في الدولة) وهذا توجد طبقة قوية وضخمة ذات إمكانات مادية هائلة وحافز قوى يدفعها إلى حماية مهنة مسز وارين .

ويعتقد شو أن المرأة هي التي تقاسى من مساوئ الرأسمالية المستغلة وليس هؤلاء الشركاء من الرجال الذين يستفيدون من حرفتها . فهي المطعونة في شرفها وكرامتها ، والمهددة بالأمراض والعلل ، والقلقة على حياتها ومستقبل أولادها ، لأنه في اليوم الذى يذوى فيه جسدها لن تجد سوى التسول أو الجنون أو الموت . أما باقى الشركاء فيستأنفون استغلال غيرها من البائسات الفقيرات اللاتي لا زلن يملكن من الأجساد ما يسد فوهة هذه التجارة الرهيبة وما يسد رمقهن في الوقت نفسه . وفي مجتمع مثل هذا لا يوجد الشخص الذى يستطيع الهروب من الدعارة ، فإذا لم يبع الرجال أجسادهم فانهم يتاجرون في أفكارهم وأرواحهم . ويضرب شو مثلاً بالمحامي الذى يبذل ما في وسعه للحصول على براءة موكله برغم اقتناعه فعلاً بأن موكله مجرم ويستحق العقاب ، والطبيب الذى يطيل في علاج مريض برغم إيمانه بعدم جدوى العلاج لأن حالته ميؤوس منها ، وذلك للحصول على أكبر قدر من المال ، ورجل الاعلان الذى يدعى أن ما يعلن عنه هو أحسن ما توصل إليه العقل البشرى مع تآكله من أن العقل البشرى لم يصل إلى أسوأ من هذا ، وكاتب الحسابات الذى يتلاعب بحسابات الشركة ، والصحفي الذى يكتب عن الاشتراكية ومحاسنها بينما ينهل من منابع الرأسمالية المستغلة الملوثة ، والسياسى المحترف الذى يقف في صف حزبه بصرف النظر عما إذا كان الحزب يقف في جانب الصواب أم ضده ، وغير ذلك من الأمثلة الدالة على دعارة الرجال التي قلمها لنا شو في كتابه « دليل المرأة الذكية » .

إن الشرف قيمة انسانية لا تتجزأ ، فشرف الجسد لا يفصل عن شرف الكلمة أو شرف المهنة أو شرف الفعل . . الخ ولذلك يؤكد شو أن دعارة العقل والفكر أكثر خسة ودناءة من دعارة الجسد لأنها تعد أعظم خيانة لأقدس ملكة وموهبة يملكها الانسان ، لأن بيع الجسد لا يعنى بالضرورة افساد استعماله ، ذلك أنه لا يوجد من يستطيع أن يدين العاهرة نيل جوين لبيعها جسدها مثلاً يدين يهوذا الاسخريوطى لبيع روحه .

وقد سار آرثر ميللر في نفس الاتجاه عندما كتب مسرحية « كلهم أولادى » (١٩٤٤) التى جسدت نموذج جوكيلر تاجر الأسلحة الفاسدة ، الذى جمع ثروته الطائلة من الطائرات التى أنتجها وتسببت في مقتل واحد وعشرين طياراً في سن ابنه لارى الطيار الذى انتحر عندما عرف بفضيحة أبيه . أما ابنه الثانى كريس فيقول : « كنا في الميدان نطلق النار على كل من يسلك سلوك كلب دنى ولكن الشرف هناك كان شيئاً له معناه . . . أما هنا ؟ في

هذا البلد ، بلد الكلاب الفخمة الضخمة فان المرء لا يجب من عده بل إنه يأكل لحمه .
هذا هو المبدأ الوحيد السائد بيننا . إننا نعيش في حديقة حيوانات .

في مسرحية « بيكيت » أو « شرف الله » التي كتبها الأديب الفرنسي جان أنوى عام ١٩٥٩ بنهض الشكل على مضمون تاريخي يدور حول العلاقة أو الصراع الذي دار بين كبير الأساقفة توماس بيكيت والملك هنري الثاني ملك إنجلترا . فقد اعتبر بيكيت أن جوهر مهنته الدينية يكمن في الدفاع عن شرف الله ، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف السامي المقدس لا يمكن أن يسمح لأية عقبة أن تقف في سبيله حتى لو كانت صداقته الوطيدة للملك ، وحتى لو ضحى بحياته . وكان ت . س . اليرت قد عالج نفس المضمون من قبل في مسرحية « جريمة قتل في الكندراية » ١٩٥٥ ، لكن أنوى ركز على مفهوم الشرف في مسرحيته ، ولم يحاول أن يحيط بطله بهالة مثالية غير مقنعة ، بل ترك الأحداث تطور شخصيته تطوراً طبيعياً . فقد رأينا رئيس الأساقفة انساناً بسيطاً يحب فتاة ، ويصادق الملك ، ويغار منه ، ويبحث عن نفسه ، ويعذبه أنه لا يجد ذاته . ويقودنا أنوى في رحلة طويلة عبر نفسه بطله ، التي تكشف أمامنا أعماقه من خلال تصرفاته الصغيرة . وتنتهي الرحلة بأن يكشف هذا الانسان نفسه ، ويدرك الاحترام الذي فقده لنفسه ، ويرى الشرف الذي سيعيش من أجله . هذا الطريق هو الرفض ، أن يقول لا لما يعتقد أنه خطأ ومتعارض مع جوهر العقيدة الصحيحة . ويدفع حياته ثمناً للدفاع عن هذا الشرف العظيم ، ويموت يصبح قديساً . وتمنحه كلمة الرفض كل القوة التي تزلزل له عرش الملك وتجعله يلجأ الى قبره عارياً يستغفره ويسأله السلام .

ويبدو أن اهتمام الأدب العالمي بمفهوم الشرف يرجع الى طبيعة الأدب نفسه ، بحيث يقول الناقد إيريك بتل في كتابه « حياة الدراما » إن وجود المعنى مهم للبشر ، وهو أمر يكتشفونه كلما كانت الحياة عندهم فاقدة للمعنى . إن الفن كله طوق نجاة ينقلنا من بحر اللامعنى ، وهذه خدمة انسانية جليلة ، وعمل الأخص في عصرنا الراهن . فإذا انقلنا الفن على هذا النحو ، فإنا نكتشف كرامتنا الشخصية من جديد ، ومن خلالها نستطيع اكتشاف الكرامة في الآخرين ، كرامة الحياة الانسانية وشرفها في حد ذاتها . واحساسنا بالشرف الانساني لا بد أن يرتبط بالاحساس البليغ الذي أسماه جيت « شرف المعنى » .

١٦ - الشيطان

تنقسم الكتابات التي دارت حول الشيطان الى ثلاثة أنواع : النوع الأول يتمثل في كتب الدجل والشعوذة التي تعالج نظريات السحر الأسود وتطبيقاته ، والنوع الثاني يلقي الأضواء على دور الشيطان في حياة الناس وكيف يوقع بهم في براثنه ، أما النوع الثالث فهو كل انتجازات الابداع الأدبي التي جسدت المواجهة بين الانسان والشيطان سواء أكان ذلك على شكل فكرة في قصيدة ، أو صراع درامي في مسرحية أو رواية .

وغالبا ما يتميز النوع الأخير بوقوع الانسان تحت سطوة الشيطان الذي يستغل ثغرات الضعف البشري فيه من طموحات وشهوات تفقده المقاومة أمام طريق الشر . ينطبق هذا المعيار على مسرحية الكاتب الاسباني كالدرون (١٦٠٠ - ١٦٨١) « الساحر الضال » ، ومسرحية الانجليزى كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) « دكتور فاولستس » ، ورواية الفرنسي تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) « ألييرس » . وقد تركت هذه الأعمال بصماتها واضحة على معظم الأعمال التي تلتها والتي سارت على النهج نفسه ، أي النهج الذي يتتبع وقوع الانسان في براثن الشيطان ، أو الذي يبلور محاولة الانسان البحث عن الطريق إلى السواء . ولذلك فالغلبة في النهاية لعنصر الخير كما في قصة الأدب الأمريكى ستيفن فنسنت بينيه (١٨٩٨ - ١٩٤٣) « الشيطان ودانيال ويستر » التي كتبها عام ١٩٣٧ وتحكى قصة الفلاح جابيز ستون الذي باع روحه للشيطان ، وعندما يأبى الشيطان ليطم الصفقة ويقبض روحه ، يهرع المحامي العظيم والخطيب المصقع دانيال ويستر للدفاع عنه واناقاذ روحه بفصاحته النادرة في مواجهة المحلفين الذين اجتمعوا لاصدار الحكم . ولا شك أن بينيه كان متأثرا بالمضمون القديم القادم من الأدب الأوروبى ، لكنه نجح في تطعيمه بالروح الأمريكى الفولكلورى الذى يتجلى في التفاوض بانتصار الانسان في معركته مع الشيطان .

وهو التفلؤل الذى لسنه من قبل فى كل من مسرحية « دكتور فاوستس » لمارلو ، ورواية « فاوست » لجيته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) فعل الرغم من المصيبة التى تقع على رأس البطل فى مسرحية مارلو ، فان عنصر الخير يسود فى النهاية بعد أن دفع فاوستس ثمن بيع روحه للشيطان . كذلك لم يركز جيته فى « فاوست » على انقياد بطله للشيطان أو مفستوفيلس الذى يبدو مهزوزا فى مواقف ليست قليلة . ولذلك إذا كان مضمون هذه الأعمال يعتمد على سيطرة عنصر الشر ، فانه يهدف فى النهاية إلى انتصار عنصر الخير .

لكن هذا لا ينهى وجود أعمال أدبية وجد مؤلفوها اثارة خاصة فى عنصر الشر فى حد ذاته بحيث لم يلقوا أى بصيص من الضوء على جانب الخير . وغالبا ما نجد هذا الاتجاه عند الأدباء الذين أغروا بأعمال الرعب التى تكثف الظواهر الشيطانية الكامنة فى الشخصيات والمواقف . فعلى الأدب الأمريكى مثلا تبدو قصص الرعب التى كتبها إدجار آلان بوجسيدا مخيفا كابوسيا لفكرتنا المجردة عن الشر والشيطان . وفى الأدب الانجليزى كانت قصة « الراهب » لمانيو جريجورى لويس (١٧٧٥ - ١٨١٨) غوذجا للرواية القوطية الزاحرة بالاعتصاب ، والجرعة ، والسحر ، والاعتداء على المحارم ، والمبالغة فى إثارة الرعب ورفق الشر . وقد اعتبر النقاد الراهب الفصيح أميروزيو نمطا من الأنماط التى اكتسبت صلاحها من شخصية فاوست . كذلك فان رواية « الايطالى » لمسز رادكليف (١٧٦٤ - ١٨٣٣) تتخذ من دير منعزل تجسيدا لمفهوم الرعب والظلام والأجواء المظلمة عند قراء القرن الثامن عشر .

أما الأدباء الفرنسيون الذين أعجبوا بإدجار آلان بوجسيدا بأجوائه المرعبة مثل بودلير وبعض معاصريه من أمثال فيلييه دى إيل آدم ، وهاسمان ، وباربى دى أورفيل ، فقد تطرفوا فى تصويرهم للشر لدرجة أن القارئ قد يلمس أعجابهم الخفى بالأعجب الشيطان وأحاييله . ولم يكن هذا الإعجاب يعنى إعجابا بالشر فى حد ذاته ، بل كان هدفهم بلوغ أقصى حدود الاثارة وتحليل القراء التقليديين من تراكمات الفكر البورجوازى المتعفن ورواسبه التى تحولت إلى أصنام لا تمس للقداسة الوهمية المحيطة بها . وقد عرف هاسمان هذا العنصر الشيطانى فى الأدب بأنه وسيلة حاسمة لا دابة العقم والجذب وإعلان لكراهية ونبذ الصغار .

وهذا هو المفهوم الذى أتبعه برنارد شو - إلى حد ما - فى مسرحية « تلميذ الشيطان » التى أوضح فيها أن التقاليد البالية والمظاهر الزائفة جعلت الناس عاجزين عن التفريق بين الجوهري والمظهر . فمثلا يتصرف ديك دادجون على أساس من مشاعره الثقافية وأحاسيسه الصريحة الواضحة دون أى اعتبار للأفكار التقليدية المتحجرة ، فإما كان من المجتمع إلا أن اعتبره تلميذا للشيطان . وقد انعكس هذا على علاقته بأمة سجنية مثلها العليا الكاذبة . ذات مرة حاول ديك أن يناقشها فى أمور الدين والدنيا فأمرته فى الترواحل أن يخرس ويفلق

فمه الذى ينضح بالكفر والضلال ، وصرخت فى وجهه قائلة : « لن أحتمل منك أكثر من ذلك . أترك منزلى فى الحال » . لكننا نكتشف فى نهاية المسرحية أن ديك دادجون كان أكثر الشخصيات إيماناً ورسوخاً فى العقيدة . فقد أثبت أن الايمان أفعال وتصرفات وليس مجرد أقوال وشعارات . ورب انسان يبدو عليه الكفر والضلال فى نظر المحيطين به ، لكنه فى أعماقه راسخ العقيدة والايمان . فالإيمان فى حقيقته جوهر وليس مظهراً على الإطلاق .

لقد أراد برنارد شو استغلال العنصر الشيطاني فى مسرحيته لفضح المرائين التقليديين الذين يظنون أنهم بلغوا قمة الايمان ، فى حين أنهم لا يعرفون منه سوى المظاهر والقشور ، بل يمنحون أنفسهم حق اتهام الآخرين بالكفر والاحلاد ، أى يقومون باداتهم ناسين أو متجاهلين أنه ليس من حق بشر أن يدين أخاه أو حتى عدوه ، لأنه بذلك يبتدخل فى المشيئة الالهية . لذلك نرى فى « قصص شيطانية » لبارى دى أورفيل ، و « قصص فاسية » لفيليب دى ايل آدم ، و « الحضيض » لهايسمان ، تعرية كاملة لعناصر الشر وان كانت تبدو— فى بعض الأحيان — للقارئ المتعجل اعجاباً بالحيوية المتدفقة الكامنة فى هذه العناصر . وحتى لو وجد هذا الاعجاب فانه يؤكد رغبة الأديب فى أن تمتلك عناصر الخير مثل هذه الحيوية حتى تستطيع مواجهة الشر والتغلب عليه .

هذه الحيوية الكامنة فى الشر تتجسد فى ديوان بودلير الشهير « أزهار الشر » . ففى قصيدة « الشيطان » أو « مصاصة الدماء » يوضح بودلير كيف تدفع عناصر الشر الانسان الى حظه كأنها القدر الذى لا مهرب منه . والشر يكمن داخل الانسان قبل أن يوجد خارجه ، ولذلك فان معركة الانسان ضد الشر هى معركة مع نفسه وشهواته وغرائزه أولاً وأخيراً . يقول بودلير :

أنت يا من قطعة الخنجر

نفذت الى قلبى المتوجع

انت يا من بقوتها

أقبلت مجتونة نحوى ، لتتخذى من عقلى المستخذى سريرك وملكك .

أيتها المزدولة التى ارتبطت بها

كالمحكوم عليها بقتل من حديد

كللقامر مشدود الى مائدة اللعب

كالكسبر الى الزجاجة ، كالهوام الى الجيفة

كون ملعونة ، أيتها المزدولة

ناشدت السيف القاطع

أن يمتكنى من حريقى

وأهبت بالسهم الناقع

أن يتشلى من جنى ونذالى
لكن - وا أسفاه - قال سيف والسهم
قابلا يازدراء وقال لى :
لست أهلا للخلاص من عبوديتك المرفولة
أيها المأمون لو خلصتكم جهودنا
من مملكتك اللعينة
لا عادت قبلك الحارة المحمومة
الحياة الى جنة شيطانك .

ويبدو أن بولدير ورفاقه قد وجدوا أن الفكر التقليدى فى الأدب قد فقد القدرة على تحريك الجمهور وهزه من الداخل ، ولذلك لجأوا الى الأفكار والأحاسيس التى تصدم القراء حتى لو أدت الى رفضهم إياها . لكن الرفض فى حد ذاته لا بد أن يغير فى داخلهم شيئا ما . فقد تعود كل الناس لعن الشيطان وسيرته لكن هذا على مستوى القول فقط ، أما على مستوى الفعل فمعظمهم ينفذ أرائته وينهل من ينبوع شهواته وغرائزه . ولذلك من الصعب التفریق بين عناصر الخير والشر فى أعمال هؤلاء الأدباء لأنها متشابكة داخل نسيج معقد يصور أذغال النفس البشرية بكل ما تحويه من صراعات وحشية وتطلعات سامية ، بحيث لا نعرف للأدب رأيا محدا تجاه هذه الصراعات والتطلعات ، مما جعل بعض النقاد من معاصرينهم يهتمونهم بأنهم من عبيد الشيطان وأتباعه الذين يسعون الى رفع لواء الشر والاحقاد . وربما كان هؤلاء النقاد الحق فى بعض الأحيان لئلا هؤلاء الأدباء الى التطرف ، لكنهم لم يتعبدوا فى عراب الشيطان ، بدليل أن صورة الخطيئة الساعى الى التوبة والخلع كانت تتردد من حين لآخر فى أعمالهم .

ومن الواضح أن صورة الشيطان لم تتبلور فى الأدب الا على أساس صورته التى وردت فى الانجيل من قبل . ولذلك من الصعب تتبع ملامح هذه الصورة فى الأعمال الأدبية التى ألفت قبل الميلاد . وكانت المسرحيات الأخلاقية التى عرفتها العصور الوسطى المتأخرة وخاصة فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد حاولت إبراز صورة الشيطان على المسرح كنوع من اظهار بشاعته وتقديم عظة دينية للجمهور بأسلوب شبه درامى . وقد تراوحت هذه المسرحيات بين الدراما الجادة وشبه التاريخية التى تقدم المعجزات والمواظ بين المشاهد الساخرة الخفيفة . لكنها تعتمد بصفة عامة على مناظرة جدلية بين الشخصيات الرمزية الدينية التى تجسد الفضائل والأخلاق فى مواجهة الرذائل والخطايا التى تصاحب الانسان عادة حتى قبره .

من هذا المنطلق بدأت شخصية الشيطان تقوم بدور فعال فى مجال الدراما مثلما فعل كريستوفر مارلو فى « دكتور فاوستس » وهى المسرحية التى تركت بصماتها واضحة على كل

الأعمال التي تناولت المضمون نفسه فيما بعد . وقد استند هذا للمضمون إلى أسطورة كانت معروفة في أوروبا في ذلك الوقت ويرجع أصلها إلى التراث الألماني لأن بطلها ويمكن أحداثها كانا في بلدة فيرننبرج بألمانيا . وكان مارلو أول أديب صاغ هذه الأسطورة في مسرحية ، ثم تلاه الأديب الألماني جيته الذي صاغها شعرا في مسرحية كبيرة يستغرق عرضها حوالي خمس ساعات . وقد اقترنت مسرحية « فاوست » باسم جيته لأنها من أكبر الأعمال الأدبية التي أنجزها ، ولأنها ترجمت إلى عدة لغات منها الإنجليزية حين ترجمها الشاعر الانجليزي وولتر سكوت . ثم ظهرت نفس القصة بالفرنسية عندما كتبها الشاعر الفرنسي بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٥٤) . كذلك تناولها أدباء آخرون بمعالجات مختلفة مثل ليسنج ولينو وهابنه وستيفن فيليبس وغيرهم .

وكان مارلو قد تناول الأسطورة كما هي تقريبا فلم يغير منها الا قدرا قليلا . وهي تدور حول حياة أستاذ في جامعة فيرننبرج الألمانية يدعى دكتور فاوست . وكان كبقية المثقفين والعلماء في عصره مهتما بتحويل النحاس إلى ذهب ، ولكن تجاربه لم تصل إلى نتيجة . وكانت أطماعه المالية وتطلعاته إلى الجاه والقوة والسلطان لا حدود لها . وحدث أن زاره في ذلك الوقت أحد خدام إبليس واسمه ميفستوفيلس ، وكانت مهمته توسيع ملك إبليس بشراء أرواح الناس بالاغواء ، وأقنع فاوست أن يبيع روحه لابليس مقابل أن يتمتع بالجاه والسلطان والقوة والثروة لمدة أربع وعشرين سنة . وبالفعل تم توقيع العقد بدم فاوست ، ووضع ميفستوفيلس نفسه في خدمة فاوست بحيث صار يجلب له ما يشاء من مال وقوة ونساء وكل ما يشتهي . لكن فاوست كانت تراوده نزعتان طوال المسرحية : واحدة تجاه الخير تغريه بأن يبطل العقد بينه وبين إبليس ، وأخرى تجاه الشر ليستمر في متعته الفائقة ومقابل ذلك يذهب إلى الجحيم . لكنه في النهاية لا يستطيع أن يبطل العقد ويتنصر الشر وتأتي لحظة النهاية عندما تدق الساعة الثانية عشرة ويموت فاوست وتذهب روحه إلى الجحيم .

وفاوست عند جيته لا يختلف عن هذا كثيرا إلا في شيء واحد لكنه مهم ، وهو أنه وقع في حب فتاة اسمها مارجريتا عانت الأمرين كلما وقع فاوست بين شقي الرعي : الخير والشر . ولذلك فالثمن الذي دفعه فاوست عند جيته لبيع روحه للشيطان لم يكن مجرد حياته ، بل شاركت مارجريتا في دفع الثمن من خلال معاناتها دون ذنب جتته . وفي الواقع فإن مسرحية جيته لا تمثل الآن على المسرح لأنها عبارة عن دراما غنائية ، أي أنها مجرد شعر مسرحي وليست مسرحا شعريا . أما تراجيديا مارلو « دكتور فاوست » فهي التي كانت ولا تزال تمثل حتى الآن لأن الجانب الدرامي فيها هو الأساس في حين يبدو الشعر فيها ثانوي الأهمية . كما أنها كانت أول معالجة تراجيدية لهذا المضمون الشائع .

ففى العصور الوسطى كانت الكنيسة تقدم مسرحيات هزلية عن موضوع فاوست ، يبدو فيها رجلا ساقطا يتحدى القدرة الالهية ويحاول أن يثبت أن الاقبال على الدنيا وطلب الجاه والسلطة بل والمعرفة هو الأساس . وكان مؤلف هذه المسرحيات يجسدون فى هذه الشخصية القلقة المضطربة مفهوم الكنيسة للشيطان ، لذلك كانت شخصية موضوع السخرية والهجاء لغرور الانسان وكبريائه الكاذب ، ثم القائه فى الجحيم نتيجة لتهجمه على القدرة الالهية . ولكن لأول مرة فى تاريخ أوروبا ظهرت معالجة موضوع فاوست عند مارلو فى صورة مأساة . وكان معنى هذا أن كريستوفر مارلو أحال فاوست من مجرد مسخرة مثير للضحك والثرثراء الى بطل تراجيلى مثير للعطف والشفقة لسقوطه .

ويبدو أن الروح الفاوستية كانت مغرية للأدباء الانجليز بدليل أنها استمرت من كريستوفر مارلو حتى الروائى والناقد المعاصر سى . إس . لويس (١٨٩٨ - ١٩٦٣) الذى كتب فى عام ١٩٤٣ رواية « بيريلاندرا » التى نرى فيها شيطانا جديدا يغوى حواء جديدة ولكن فوق كوكب الزهرة هذه المرة . وقبل ذلك بعام كتب لويس كتابا بعنوان « مراسلات سكروتيب » يجسد عالما خياليا يعيش فيه شيطان يدعى سكروتيب ويقوم بتبادل الخطابات مع ابن أخيه وورم ورد ، ناصحا إياه بالأسلوب الذى يمكنه من اغواء البشر حتى يقعوا فى براثن الخطيئة .

أما الأدب الأمريكى فكان أكثر الآداب احتفالا بالشيطان . ويحلو لبعض مؤرخى الأدب الأمريكى القول بأن الشيطان نزح الى أمريكا مع ركاب سفينة « ماى فلاور » الذين كانوا بمثابة أول مهاجرين الى القارة ، ومنذ ذلك الوقت وهو فى صراع مستميت مع المتطهرين الذين انتشروا من مستعمرة الى أخرى ، ومن ولاية إلى أخرى . وقد كتب كوتون مادز عام ١٦٨٢ كتابه « مناقشات حول عجائب العالم الخفى » الذى أوضح فيه بحسم أن وجود الشيطان شيء لا يشك فيه أحد سوى الواقعين تحت تأثير الشيطان وتفؤده فعلا أما الذى ينكر وجود الشيطان فلا بد أن يكون فكره هذا صادرا عن جهل وانغماس فى الأمور الدنيوية أسوأ من السلوك الشيطاني ذاته . وكان كوتون مادز يخشى أن يكون الشيطان قد كون شبكة مرعبة من الساحرات تغطي البلاد كلها . كما اكتسب الشيطان ألقابا أمريكية مثل سكراتش العجوز ونيك العجوز وغير ذلك من الاسماء التى كانت اللعنات تنهال عليها فى الصلوات الجماعية والاجتماعات الدينية .

وكثيرا ما جعل الأدباء الأمريكيون الشيطان شخصية هامة فى قصصهم . من أشهر هذه الأعمال قصة واشنطن إيرفينج « الشيطان وتوم ووكر » ١٨٢٤ التى تحكى تفاصيل مباراة أو مسابقة بين الشيطان الذى يتوقع تنفيذ شروط عقده وبين توم الذى يحاول التخلص من هذه الورطة بقدر الامكان ، لكن الشيطان يتصبر طبقا لبند العقد المميت . كذلك قام الشيطان بدور حيوى فى قصص إدجار آلان بو مثل « الصفقة الضائعة » ١٨٣٢ ، و « دوق

الأولميت ، في العام نفسه والتي قام فيها الشيطان بدور مقامر معرض للخسارة ثم « الشيطان في النار » ١٨٣٩ التي يبدو فيها الشيطان شخصا صعب الإرضاء ومتأن في ملبسه وسلوكه برغم ثقافته وضآلته .

أما الروائي نثنائيل هوثورن فقد كتب في عام ١٨٥١ قصة « الشيطان في المخطوطة » التي تحكي زيارة الشيطان الى بطلها الذي قرر هجر مهنة المحاماة الى تأليف القصص مبتدئا بكتابة رواية عن الشيطان كما ظهر في تقاليد التراث الأمريكي وكتابات الذين مارسوا السحر والشعوذة . لكن الشيطان يظل أسير المخطوطة التي يرفضها أكثر من سبعة عشر ناشرا وعندما يستسلم المؤلف للياس يقذف بالمخطوطة في النار ، لكن الشيطان يقفز مع أحد السنة النار المشتعلة ويشعل النار في المدينة كلها .

وفي عام ١٨٧١ كتب فردريك بيتشر بيركنز قصة « الذين حيروا الشيطان » التي يتميز فيها البطل بمهارة فائقة تجعله يدس بنداً في عقده مع الشيطان ، ينص على علم ابدائه في جسده وروحه عند انتهاء فترة التعاقد المحددة ، في حالة عجز الشيطان عن الاجابة على ثلاثة أسئلة . وينجح الشيطان في الإجابة على السؤال الأول الذي يدور حول المصير المقدر سلفاً والارادة الحرة ، ثم يتمكن من الاجابة عن السؤال الثاني عن ادعاء العلم الحديث أن الروح فانية . في هذه اللحظة تدخل زوجة البطل وتلقى بالسؤال الثالث على الشيطان قائلة : ابن المقدمة والمؤخرة هذه ؟ ! وتقدم له قبعته المستديرة . ويجد الشيطان نفسه عاجزاً عن الاجابة فيخرج غاضباً من النافذة وسط عاصفة رعدية .

وفي عام ١٨٩٨ كتب مارك توين قصة « الغريب الغامض » التي تمكس الروح القدرية والتشاؤمية التي سيطرت على مارك توين في نهاية حياته . تدور أحداث القصة في ايسلندورف في النمسا عام ١٥٩٠ ، ويروى صبي مراهق يجلس على منحدر تل مع اثنين من أصدقائه ، ويحدث أن يقابلوا شاباً أنيقاً وسياً مهذباً في كلامه وسلوكه وتتوسط أرواح الصداقة بينهم . ثم نكتشف أن هذا الشاب هو الشيطان بعينه وأن اسمه على الأرض هو فيليب تروم . ويصغى الصبي بأذان مفتوحة للأفكار الغريبة التي يثيرها الشيطان والتي يجد لها صدى في نفسه نتيجة لمعاناته السابقة من ظروف الحياة وحوادث احراق الساحرات ويدفع الشيطان الأخلاقيات بأنها السبب في الحروب والمظالم التي تحيق بالبشر . ومن هذا المدخل الانساني الخبيث يبدأ الشيطان في إغراء الصبية واتناعهم بعدم وجود الجنة أو الجحيم ، ثم يظهر عطفه المزعوم بقتله صبياً كسيحاً ميتوساً من شفاته ، ويصر على أن كل شيء يراه الصبية مجرد وهم . وعندما يقع الصبية في الحيرة الكاملة ويتأرجحون في الهوة الفاصلة بين الشك واليقين ، يخنثى الشيطان بعد أن يتأكد من وقوعهم ضحايا لإغوائه . ومن الواضح أن مارك توين أراد بهذا تجسيد الدور الذي يلعبه الشيطان في حياة الانسان ، والمحصلة النهائية الناتجة عن استسلام الانسان للشر .

والشيء الجدير بالملاحظة أن معظم الأعمال الأدبية التي اتخذت من الشيطان بطلا أو شخصية رئيسية لم تخرج كثيرا عن الإطار العام لقصة فاوست القديمة . إنها قصة غواية الشيطان للإنسان الذي يقع ضحية لها نتيجة لطموحاته وشهواته الكامنة داخله ، والتي تدفعه إلى توقيع العقد المميت . وكل هذه القصص تنوعت درامية على القصة التي وردت في الكتب السماوية والتي دارت حول قصة غواية الحية لحواء التي قدمت بنفسها التافحة إلى آدم ليأكلها برغم معرفتها بتحريمها عليها . وكانت النتيجة أن طردا من الجنة وحكم عليهما بالعيش في الأرض بكل ما تحبثه لهما من معاناة ومتاعب وآلام . لقد كتب عليها أن يدفعا ثمن معصيتهما للارادة الالهية ، عندما سول لهما كبريلو هما الحصول على المعرفة الشاملة بما كان وما سيكون . وكأنها بذلك قد وقعتا نفس العقد المميت الذي وقعتته مع الشيطان كل الشخصيات التي وقعت ضحية لغوايته في الأعمال الأدبية التي تميزت بهذا المضمون الفاوستي .

تلعب العدالة الحقيقية دورا لا يمكن انكاره في نشاط الإنسان وحركة المجتمع . وإذا كانت الطبيعية البشرية تنطوي على شهوة الانتقام ، فإنها تنطوي على شهوة للعدالة أيضا . ولكن من سوء حظ البشرية أن الشهوة للعدالة لا تكشف عن نفسها بالالحاح أو القوة ذاتها . ومع ذلك سجل التاريخ مواقف بارزة لا تنسى تجلت فيها العدالة الإنسانية . والمشكلة تكمن في أن الكثير من الناس لا يأبهون كثيرا للعدالة كقيمة مجردة مطلقة لابد أن تسود علنا الكبير ، ولكنهم يعلقون عليها أهمية كبرى إذا ما مست حياتهم الخاصة من قريب أو بعيد .

ويرغم شحوب العدالة في حياة الناس ، ويرغم أننا لم نر أبدا المجتمع العادل عدالة مثالية فوق هذه الأرض ، فقد استطاع خيال الأدباء أن يتمثل فكرة العدالة كأساس وطيد للحفاظ على إنسانية الإنسان ، فلا بد من ملازمة العقاب للجريمة كحد أدنى لتحقيق هذه العدالة ، أى شريعة « العين بالعين » المشهورة في « العهد القديم » . ولكن الأعمال الأدبية لم تقف عند هذا الحد ، بل أوضحت أن الإنسان النبيل هو من يصل بالعدالة الإنسانية إلى قمم الفقران ، بدلا من تضييع وقته وأهدار إنسانيته في سفوح الانتقام الذى قد يقضى عليه بعد أن يقضى على عدوه تماما . فالانتقام نار تآكل صاحبها إذا لم تجد ما تأكله .

وفى المأساة الاغريقية تبدو العدالة الإنسانية وكأنها تختلف أو تتناقص مع العدالة الكونية . فعدالة الآلهة لا تخضع لمقاييس التفكير الإنسانى ، بل تخضع لقوانين ذاتية غامضة ، مما يجعلها تبدو عدالة ظالمة غاشمة لا تأبه بمعايير الإنسان ولا تترقب بضعفه وقلة حيلته . وغالبا ما تنبئ المأساة عنلما يسخط الإنسان على عدالة الآلهة أو ظلمها كما يعتقد ، أو عندما يستमित البطل التراجيلى في الدفاع عن مبدأ انساى لا تعبأ به الآلهة . ومع كل

هذا الظلم أو اللامبالاة التي قد تبدو من الآلهة تجاه قضايا البشر ، فإن مشاهدي المأساة يتحولون لمعامع الأبطال في مواجهتهم للآلهة بلا أى خوف من بطشهم .

فمثلا يتعاطف المشاهدون مع أنتيجون الأميرة المضطهدة التي واجهت كريون بوجهة مواجهة محيية في مأساة سوفوكليس دفاعا عن التزامها الأدبي والأخلاقي المقدس تجاه أخيها ، لدرجة أن كريون يأمر بحبسها فتهلك وهي في ريعان شبابها وقبل أن تنعم بالحلب الذي هو حقها . ولكن الآلهة لا تعبأ بهذا الحق الطبيعي الذي كفلته بنفسها للبشر . ذلك أن كريون يحكم من منطلق صلاحياته ويوحى من وعيه السياسي بإدارة شؤون البلاد . ولكن مهما كانت صلاحياته فإن صراعه مع أنتيجون لم يكن يعمل في طياته أى نوع من العدالة . هنا تتجسد مأساة الإنسان الذي يدافع عن قضية عادلة في حين تترك الآلهة العقاب ينال على رأسه حتى يقضى عليه . وكان جوهر المأساة الاغريقية يكمن في عدم الايمان بالحياة الأخرى وذلك على النقيض من الأديان السماوية التي ترى أن الثواب والعقاب موجودان أساسا في الحياة الآخرة .

من هنا كانت الأسئلة الكثيرة التي تثيرها التراجيديات الاغريقية حول العدالة الكونية ، والتي تركتها معلقة بلا اجابات مقنعة . فإذا كان كريون نفسه قد انتهى نهاية مأسوية ، وواجه الضياع والخسارة والندم ، فإن هذا لا يمكن أن يشكل مكسبا لأنتيجون بعد أن رحلت عن هذا العالم . وإذا كان كريون قد دفع جزءا أفعاله الوحشية ، فهل فعلت أنتيجون ما تستحق عليه هذا العقاب الرادع ؟ قد تكون أنتيجون مصابة بداء العناد والمكابرة وعلان التمرد لذاته في محاولة لكسب البطولة ، لكن هل الموت هو جزء هذا الخطأ في شخصيتها ؟ كلها أسئلة يصعب بل يستحيل الاجابة عليها .

وفي مأساة « هيبوليت : أو غضب أفروديت » ليوريديس يحمق الظلم هيبوليت ابن الملك ثيسوس من أمراته الأمازونية نتيجة لتمسكه بالخلق القويم وصموده في وجه السقوط في الحياة والاثم . فقد رفض غواية زوجة أبيه فيدرا . لكن بطولته الأخلاقية لم تشفع له بل راح ضحية افتراء فيدرا وكيدها له عند أبيه ، إذ يرسل ليلقى ميتة شنيعة . والمأساة الحقيقية لا تكمن في هذه الغواية بقدر ما تكمن في الدور الذي تقوم به الآلهة عندما تبارت الأفتان أفروديت وأرتميس ، كل منهما تحاول هزيمة الأخرى . وكانت مأساة هيبوليت الفارس العفيف أن اختار الربة أرتميس ليختصها بالولاء ، فأقام كل فرائضها ولم يحمل لها قربانا ، في حين اختص أفروديت ببغضه واحتقاره فأحمل شحاترها وقام سلطانها ونسبها في كبل مكان ، فحققت عليه حتى قضت عليه في النهاية .

ومنذ العصر الاغريقي أصبحت العدالة من المضامين التي يعالجها الأدباء بطريقة أو بأخرى . وقد حدد هذا المفهوم الناقد كلاون برونك (١٨٦٨ - ١٩٢٤) عندما قال إنه إذا كان الحب جوهر الشعر فإن العدالة هي جوهر النثر . وإذا كان الحب يدفعك إلى أن

تحدثت في عفوية وتسلك في تلقائية ، فإن الايمان بالعدالة يدفعك إلى التزام الصديق ، والصبر ، والتحرى الدقيق ، والتحكم حتى في أنبل العواطف الانسانية .

لكن الناقد كويلر كوتش رفض هذا المفهوم في مقدمته « لكتاب أوكسفورد في النثر الانجليزي » عندما استخدم كلمة « المنطق أو الاقتناع » بدلا من « العدالة » ، فقد رأى أن العدالة يمكن أن تكون نسبية ومرعنة بوجهات نظر شخصية ، في حين أن الاقتناع ينهض أساسا على المنطق الموضوعي البحث . ومن هنا كان الاقتناع للمنطق شرطا ضروريا لها ، ويجب أن يتوافر في الوقت نفسه في جوهر النثر سواء أكان سردا روائيا أو جدلا فكريا .

ويجمع كثير من النقاد والدراسين على أن روح الأدب هي روح العدالة . فمن النادر أن نجد أدبيا يقدم مضمونا مضادا للعدالة الانسانية سواء أكانت من وجهة نظره أو من الناحية المنطقية المجردة . ينطبق هذا على كل الأشكال الأدبية ابتداء من الملحمة وحتى القصة القصيرة . فمثلا نجد أن جميع الروايات ابتداء من أساطير الشرق القديم وأساطير ايسوب الخرافية ، وحواديت الجان والحوريات ، وحتى أعمال فولتير الممثلة في التهكم والسخرية ، كلها لا تخلو من روح العدالة التي تقف مع الحق والخير .

والعدالة أشمل بكثير من مجرد إجراءات يقوم بها رجال القانون أو تحريات يؤديها رجال الشرطة . إنها خاصية انسانية ، قد يصيها الكثير من جراء الضعف الانساني والثغرات الاخلاقية ، لكنها تظل مرتبطة بالأخلاق ، والمنطق ، والحقيقة ، والاستقامة وغير ذلك من الخصائص التي تجسد نبيل الشخصية الانسانية . ولا يتهيج لغيابها سوى الطغاة والمجرمين . إنها تساند المظلوم ، وتجسد بطولية التمس كيا في روايات ديكنز ، أو في رواية « كوخ العم توم » هاريت بيتشر ستو . إنها تحارب الشر كما يفعل البحارة في « موي ديك » عندما يجاربون للتخلص من الحوت الأبيض رمز الشر ، وكما اندفع دون كيشوت ليعيد أعجاد الفروسية والنبل والمثل العليا . ولا نجد رواية لتولستوى أو هاردي أو بلزاك أو دوستوفسكي أو بروست تخلو من جوهرها وأبعادها . حتى الروايات البوليسية بكل أثارها وسطحتها تبحث في النهاية عن العدالة .

بل هناك روايات لا يغلو سطر فيها من هذا البحث الدوموب عن العدالة . فرواية جوزيف كونراد « لورد جيم » تدور أولا وأخيرا حول العدالة بكل أبعادها الواضحة والغامضة . كذلك في رواية توماس هاردي « تيس من دوبرفيل » تتجسد العدالة من أول سطر إلى آخر سطر فيها حين صعدت تيس فوق للمقصلة وتم رفع العلم مظهرا أن العدالة قد طبقت ، وأن حاكم البشر الفانيين - على حد قول اسخيلوس - قد انتهى من لعبته مع تيس . وهكذا تستلهم مثل هذه الروايات روح العدالة التي بدأت في ملاحم هوميروس ومأسى اسخيلوس لتؤكد حتمية وجود هذه الروح . بل إن عضوية الشكل والمضمون تلبو

أوضح ما يكون في اتحاد الجمال بالعدالة ، وهو المفهوم الذى عبر عنه جوزيف كونراد عندما عرف الأدب الخلاق بأنه الفن الذى يضع نصب عينيه تجسيد أروع أنواع العدالة حتى تصبح شيئاً مرئياً ملموساً عند الجميع .

وهناك ما عرف في الأدب العالمى « بالعدالة الشعرية » ، أو « العقوبة الشعرية » ، أو « العدالة الدرامية » ، أو « النظام المسرحى » ، وكلها اصطلاحات استخدمها توماس رايمر في كتابه « مأسى العصر الأخير » الذى صدر عام ١٦٧٨ . بعد ذلك انتشر استخدام اصطلاح « العدالة الشعرية » عند أدباء أوروبا من القرن السابع عشر فصاعداً ، وارتبط في أذهان الناس بمفهومين يمكن التفريق بينهما بسهولة .

يستخدم دارس الأدب اصطلاح « العدالة الشعرية » عندما يشير إلى النظرية التى تحكم الصراع بين الخير والشر ، والتى تجعل العقاب من نصيب الشخصية الشريرة والثواب جزاء الشخصية الحسنة ، وذلك حتى تشجع الشخصيات الحسنة على الاتيان بالمزيد من أفعال الخير ، وفي الوقت نفسه تردع الشخصيات الشريرة من السير في طريق الشر . وهذا المفهوم ينطبق على الشخصيات الملحمية والدرامية والروائية على حد سواء .

وفي عام ١٩٢٧ أصدر الناقد س . هـ . بوتشر كتابه « نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل » وفيه أوضح أن اصطلاح « العدالة الشعرية » لا يغطي كل المجالات الأدبية التى تسرى فيها روح العدالة وذلك لأن العدالة ترتبط بالفكر والمضمون قبل الفن والشكل ، أى أنها أثيرة أكثر منها شعرية ، ومن هنا طالب باستخدام اصطلاح « العدالة الشعرية » إذا أصر النقاد على استخدام « العدالة الشعرية » .

أما المفهوم الآخر « للعدالة الشعرية » فيتشترين الناس العاديين ، ويعنى العقاب أكثر من الثواب ، أو بأسلوب « الجزء من جنس العمل » ، بحيث يبدو الجزء شيئاً مادياً ملموساً يدركه كل الناس ، وخاصة عندما يقع الشرير في الأحابيل التى ينصبها للآخرين . وقد يتأخر العقاب أو الثواب ، ولكن لابد من تطبيق مبدأ « يمهل ولا يمهل » في النهاية .

وعلى الرغم من أن أرسطو رفض الاعتقاد السائد في عصره بأن التراجيديا المثل هى التى تراعى قانون العدالة الشعرية ، فإن معظم النقاد الأوروبيين كانوا يتطلبون من الأدباء التركيز على هذه القيمة الأخلاقية إلى أن شن كورنى هجومه عليها في عام ١٦٦٠ ، وبعده قاد أديسون الهجوم عليها في إنجلترا عا ١٧١١ من خلال مجلته « سبكتاتور » . وعلى الرغم من أن النظرية استطاعت الاستمرار حتى العصر الحديث حين برزت في معظم الأفلام السينمائية ، وفي كثير من الروايات والمسرحيات ، فلإنها لم تصمد تماماً في مواجهة جماليات النقد الحديث التى حتمت انتصار الخير أو الشر طبقاً لتطورات الصراع الدرامى داخل العمل الأدبى . فإذا كانت كتلة التفاعل التى تمثل الشر أكبر من الكتلة التى تجسد الخير ،

فلا بد من انتصار الشر على الخير بنهاية العمل . ولا يتناقض هذا المفهوم مع الاخلاق في شيء ، لانه قد يحفز المتلقي على أن يشرع أسلحته لمحاربة الشر المتفشى والذي كشمه العمل الأجدى ووضعه تحت أضواء موضوعية وفاحصة .

وفي الميلودراما التقليدية يعاقب الشرير في نهاية الأمر بعد أن يثر في نفوسنا كثيرا من الخوف ، وبهذا الأسلوب يثار البطل والبطة لنفسيهما وللخير معها الذي يمثلانه ، وفي الوقت نفسه نثار نحن الجمهور أيضا لأنفسنا معها مستمتعين بالتطبيق الكامل لمفهومنا التقليدي للعدالة . وغالبا ما نفترض الميلودراما الشر المطلق في شخصيات بعينها والخير المطلق في شخصيات مواجهة لها . فالحياة بطبيعتها المعقدة لا تتيح هذا التحديد الفئوي الساذج ، ولا تسمح للإنسان بأن يعتقد أن الظلم شيء يقوم به الآخرون تجاهه وأن ما يعطيه هو للآخرين عقاب يستحقونه . وما ينطبق على الميلودراما ينطبق على الفارص أو المهزلة التي تحول البشر إلى ألحاف موية أو منحرفة .

من هنا كان التشرب بروح المأساة والكوميديا يعني التخل عن انتقام المهزلة البدائية وعدالة الميلودراما المصطنعة ، وتفحص روح العدالة نفسها . فالجزء من جنس العمل ، إن الجزء لا يقع على الشخصية لأنها شريرة بطبيعتها ، بل لأن عملها الشرير محدد بموقف درامي معين . من هنا كانت ضرورة اتهام فولسون وإداته والحكم عليه في مسرحية «فولسون» لبن جونسون ، في حين أن بورشيا في مسرحية شكسبير «تاجر البندقية» تحض على ضرورة الغفران ، لكنها لا تمارسه وتجعل النوق يحدد ما يساوى بالضبط رطلا من لحم الانسان ، موزونا بما هو أعز من كل شيء على شايلوك ! للمال .

هذه هي العدالة في الكوميديا ، أما في التراجيديا فيتخذ الكاتب المسرحيون فكرة «الحياة بالحياة» كمبدأ أخلاقي وجمالي مما : أخلاقي لأنه يعبر عن شريعة الجزء من جنس العمل ، وجمالي لأنه يماثل المبدأ الدرامي «واحدة بواحدة» . في مطلع المأساة نرى حياة تزهر فيكفر عنها بحياة أخرى في نهايتها . فإذا أزهرت حياة دنكان في الفصل الثاني فلا بد أن تزهر حياة ماكبث في الفصل الخامس . وعندما تزهر حياة ديزمونة قرب النهاية ، فلا بد من دفع الثمن بالعملة نفسها : يجب أن يموت عطيل .

وفكرة «العدالة الشعرية» ذاتها تمثل امتدادا لمبدأ «الجزء من جنس العمل» من مضمار الجريمة إلى مجال الفضيلة . أي لا يكفي أن يعاقب الأشرار ، بل يتحتم أن يكافأ الأخيار ، وأن توزن المقادير بدقة في ميزان العدالة . ويقول الناقد ايريك بتل في كتابه «حياة الدراما» إنه لا يوجد في «العدالة الشعرية» ما يمنع أحدا من كتابة مسرحية عظيمة ، وخاصة أن هذه الفكرة كانت مفروضة مسبقا في الدراما الاسبانية العظيمة كلها .

ويعترض كتاب الدراما المعاصرة على التطبيق الحرفى لمفهوم « العدالة الشعرية » ويلذهم أن يتركوا المذنب يخلص بدون عقاب . ولكن لا يعنى هذا أنهم أقل اكتراثا بالعدالة أو أنهم يرفضون مبدأ « الجزء من جنس العمل » ، بل يأملون فى اغضاب الجمهور ، وإلهاب حماسه من أجل تطبيقها . فالعدالة - فى مفهومها المعاصر - قضية معقدة تخضع لاعتبارات عدة كما نجد فى مسرحية دورينمات « هبط الملاك فى بابل » على سبيل المثال . فعندما هبط الملاك ليرعى العدالة فى بابل ، وجد نفسه عديم الخيلة بصورة هزلية ازاء التكاليف الأرضى على السلطة والثروة ، ويضطر فى النهاية إلى الانسحاب عائدا إلى السماء ، وتاركا كورويو ، الفتاة التى أتت بها إلى الأرض ، فى موقف ليس منه مفر الا عن طريق غير أخلاقى ، فقد أصبحت العدالة مجرد وهم يستمتع الإنسان باجتراره من حين لآخر .

وكان من الطبيعى أن تشغل قضية العدالة الأدباء الذين اشتغلوا بالقضاء أو المحاماة . وكانوا أبعد الأدباء رغبة فى الانتقام من المذنب ، بل طالبوا بتطبيق العدالة بمفهومها الإنسانى الواسع الشامل سواء على المذنب أو المجنى عليه لأن القاتون روح وجوه قبل أن يكون نصا وحرفا . يتضح هذا فى أعمال الأديب الانجليزى جون جالزورثى الذى قدم مسرحية فى عام ١٩١٠ بعنوان « العدالة » ، وفيها جسد مأساة شاب ضعيف الإرادة وطيب القلب ، اضطر إلى تزوير شيك فى البنك الذى يعمل به حتى يحصل على المال اللازم الذى يساعده على الهرب مع زوجة رجل آخر ، وقع فى غرامها ويادله العاطفة نفسها ، لأنها لم تجد سوى القسوة والأرهاب عند زوجها .

وكان جالزورثى من الحماس لقضية العدالة لدرجة أنه كثيرا ما ترك قلم الأديب وتقصص دور المحامى - وظيفته الحقيقية فى الحياة - كى يعرى الثغرات الموجودة فى النظام القضائى الانجليزى ، والمأسى التى تنتج عن الحبس الانفرادى للمذنبين فى زنزانه . كذلك لم يكن القانون يركز على نوعية الدافع الكامن وراء الجريمة ، بل كانت النتيجة النهائية هى كل همه . وإذا كان جالزورثى غير حريص على تقديم حل للمشكلات التى عرضها ، فإن الموت المأسوى للبطل فى نهاية المسرحية يبرز حرصه على المطالبة بتقديم مثل هذا الحل . فعلى الرغم من أن البطل قد دفع ثمن فعلته وخرج من السجن ليواجه الحياة من جديد ، فإن الحياة لم تكن تقبل أصحاب السوابق بسهولة . ويقال إن الإصلاحات التى تمت فى نظام السجون على يدى ونستون تشرشل عندما كان وزيرا للداخلية ، كانت نتيجة لمشاهدته هذه المسرحية فى عام ١٩١٠ .

وقد اتسع مفهوم العدالة فى الدراما المعاصرة ليشمل العدالة الاجتماعية التى تبلورت فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فلم تعد العدالة القانونية هى كل شئ ، ذلك أنها عجزت عن احتواء الصراعات الاقتصادية والطبقية التى تبلور على مستوى السطح منافسة برهنة شريفة ، لكنها فى أعماقها

تتحول إلى غابة يقضى فيها القوى على الضعيف ، والغنى على الفقير . من هنا ركز كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية على العدالة المهذرة نتيجة لموجات المد والجزر داخل المجتمع المعاصر ، وأصبحت علاقة صاحب العمل بالعمال ، وزيادة الأجور ، وتخفيض ساعات العمل من القضايا التي تدخل في نطاق العدالة الاجتماعية ، والتي يجسدها كتاب الدراما الاجتماعية سواء في مجال المسرح أو الرواية ، مثل ما نجد عند ديكنز وميسر جاسكل وترولوب ويزناردشو وشون أوكيسى وبلزاك وزولا وجوركى وبريشت وشولوخوف وغيرهم .

ومن الواضح أن العدالة بمفاهيمها المتعددة والمتنوعة مستظل من القضايا الأثيرة التي يتحتم على كل أديب أن يجدد موقفه منها . ذلك أن روح العدالة الإنسانية الشاملة من روح الأدب الانساني الناضج ، وإذا حاول أديب ما تجاهل هذه القضية كأنها لم تكن ، فإنه بهذا يتنكر لروح الأدب نفسها ، ومن ثم يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأديباء الذين تركوا بصماتهم واضحة على تاريخ الأدب .

١٨ - العنف

يخطيء من يظن أن العنف ظاهرة حديثة في تاريخ البشرية ، فهو قديم قدم الوجود الانساني نفسه ، ومسجل في قصص نشأة الكون وفي الخرافات والأساطير والملاحم كأمر مرتبط بفجر التاريخ . وقد تمثل دائما في أفعال الأبطال والمجدين الذين غيروا مجرى التاريخ سواء بالسلب أو بالإيجاب . ومن هنا كان من الطبيعي أن يواكب الأدب الانساني هذه الظاهرة التي لا يمكن تجاهلها ، وذلك منذ بداية الإدراك الانساني لها . في حين أن الفلسفة لم تتخذ من العنف موضوعا للدراسة والتحليل في حد ذاته قبل القرن التاسع عشر عندما كرس جورج سوريل جهوده الفكرية لفحص هذه الظاهرة .

وإذا كان سقراط قد اكتشف العنف في سوء استخدام السلطة وسوء استخدام اللغة اللذين يعوقان - في نظره - العقل والجمال والانسجام ، فإن العنف في حد ذاته ليس شرا دائما ، وإنما العبرة بالنتائج المترتبة عليه . لكن تعليقات سقراط العابرة وغيره من الفلاسفة الاغريق مثل أناكسيماندر لم تلق الضوء الكافي على العنف الذي تلقته التراجيديات وأبرزته في معظم المسرحيات الاغريقية والرومانية . وهكذا ظهر العنف في التراجيديات بصورة انتقام أو غضب ، كما تجسد في كثير من صور التطرف في العواطف والانفعالات . فالعنف ليس مجرد ظاهرة يمكن تجاهلها ، بل مسلك متصلب متدفع طائش ، ولذلك يناسب الحدث الدرامي الذي يشترط فيه أن يكون ماديا ملموسا يراه المتفرج رؤية شاهد عيان .

في التراجيديات يبدو العنف البشري تعبيراً عن قوانين الوجود ، كما أنه في الوقت نفسه يتجاوزها ويتعداها مبرزا استحالة التمييز بين العنف من أجل الخير والعنف من أجل الشر . وهذه الاستحالة تشكل المضمون المرعب للتراجيديات ، وتمثل العنصر الأساسي في غموض العنف الذي يحاكي غموض الكون تماما . والعنف البشري يتجاوز قوانين الكون والطبيعة لأنه ثبت علميا أن الانسان هو وحده الذي يملك القدرة على تحويل قوته لتكون ضد

نفسه . إن الجنس البشرى هو وحده الذى يقدر على تلميع نفسه ، لا لشيء إلا لأنه فقد قلوبته على تحقيق التنظيم الذاتى . أما العنف الذى تربطه بظواهر الطبيعة مثل الزلازل والبراكين والفيضانات ، فهو من باب البلاغة والمجاز فقط . إنها ظواهر لا تعرف معنى العنف ولا تعيه ، وإنما الانسان هو الذى يسبغ عليها صفة العنف . كذلك فإن الحيوان يتجنب العنف بطبيعته ، وذلك على النقيض مما يظن معظم الناس . فالحيوان لا يرغب فى المخاطرة والقتال الا للضرورة القصوى ، لكنه لا يستمتع بها فى حد ذاتها ، كذلك لا يقف عند مجرد اشباع حاجته إلى العنف لأنه يسعى إلى تعايش سلمى ، قد يكون مؤقتا ، ولكنه يصلح . على أية حال - لترقى العنف والهلاك .

إن العنف ظاهرة بشرية أساسا لأنه يتضمن حرية شخص ما - سواء أكانت حقيقية أم وهمية - فى أن يعتدى على حرية شخص آخر . ويقول الفيلسوف والأديب الفرنسى ديدرو : « ليست هناك عواقب تترتب على اقتناء العبيد من حيث هو وإنما الأمر الذى لا يتحمل هو أن تقتنى العبيد وتخلع عليهم وصف « مواطنين » . إن اقتناء العبيد جزء من النمط الطبيعى للعلاقات التى تقوم على القوة فى عالم تعتبر فيه الحرية ميزة تستأثر بها طبقة الارستقراطيين ، ولكن بمجرد أن تبرز الحرية كقيمة يدعو لها النظام السياسى فتمت انفصام واضح للجميع بين النظرية والتطبيق ، ويصير هناك من ينظر إلى الوضع الصحيح للأمور باعتباره صورة من صور العنف الذى لا يمكن . وقد وضع هذا المفهوم عند الأباء الذين عالجوا - على سبيل المثال - قضية سبارتاكوس محرر العبيد كما فعل الأديب الأمريكى المعاصر هوارد فاست .

ويوضح الكاتب الفرنسى المعاصر ج . م . دومينيك فى دراسة له بعنوان « العنف فى كل مكان » الفرق بين العنف والقوة توضيحا يتفق مع تعريف قاموس لالاند للفلسفة حين يعرف العنف بأنه الاستخدام غير المشروع أو غير القانونى للقوة . فى هذا يقول دومينيك :

« سوف أطبق اصطلاح « العنف » على استخدام القوة - ظاهرة أو مستترة - لاغتصاب شئ من الأفراد أو الجماعات ليسوا على استعداد كى يمنحوه عن طيب خاطر ، فالسرقة ليست دائما عنفا ، أما اغتصاب المرأة فهو عنف وإذا كان اغتصاب المرأة بارزا ويمثل صورة واضحة للعنف فإن ذلك يرجع إلى أن المنتصب يحصل عن طريق القوة والقسر ما يحصل عليه عادة عن طريق القبول المحبب . إن العنف بشع ، ومع هذا يستهوى الكثيرون لأنه يمكن القوى من إقامة علاقات مفيدة عمليا مع أولئك الذين هم أضعف منه دون أن يبذل أى جهد ، أو يقوم بعمل شاق ، أو يلجأ إلى الحوار والمفاوضة والاقناع . وبهذا المعنى ليست جريمة القتل أعلى درجات العنف ، أما أعلى درجات العنف حقا فهو التعذيب ، وذلك للعلاقة الخفية بين الضحية ومعذبا . وهذا يقودنا إلى ضرورة وضع « لغز العنف » موضع الاعتبار . وهو اللغز الذى عرضه جان بول سارتر عرضا ممتازا على المسرح . فالعنف يصنع

مجتمعه الخاص به ، مجتمع الشخصيات الكاريسماتية المقلدة التي لا تعرف المنطق والحب . ومع ذلك فإن هذه الصور الهزلية جاذبية خاصة لأنها أنجزت في يسر وسرعة ما عجز الأفراد والجماعات عن أنجازه من خلال القنوات التي تعتمد على الاقتناع والحوار والمفاوضة . »

وسواء في حالة الشخص الجامع أو في حالة جماعة من الناس تنش غارة لسبب ما ، فإن القرار القائل على العنف في كلتا الحالتين يتخذ عادة عفو الخاطر ومن وحى الساعة دون تقدير للعواقب المتوقعة سواء أكانت عقوبة أو إصابة أو خسارة . ولكن كما نجد في التراجيليا اليونانية أو عند العطاء الروائيين من دوستوفسكي إلى فوكز ، أو في كتابات الفلاسفة المحدثين من هيجل إلى سارتر فإن العنف لا يقتصر على ممتلكات الشخص أو على أمنة الجسدى ، وإنما يمتد إلى كيانه ووجوده نفسه .

ولا تقتصر العلاقة بين العنف والأدب على مستوى المضمون فحسب ، بل تمتد لتشمل الشكل أيضا . فقد أدرك الفيلسوف الألماني نيتشه أن العنف قد يوجد في الأسلوب الذي نستخدم به الالفاظ والمعاني في حياتنا اليومية . بل إن هناك كثيرا من الحجج المنطقية التي تحمل في طياتها العنف عمروجا بالاتناع . وهناك أيضا من الأدباء من يلجأ إلى العنف اللغوي أو العنف الفني وخاصة إذا كان يسمى إلى تغيير مزاج عصره الذي تعود على تقاليد ورواسب وتراكمات رسخت بمرور الزمن . في هذه الحالة لا يصلح الأسلوب الهادئ المتزن لأن أحدا لن يستمع اليه بعد أن أصاب الصدا الأذان ، وطلعت الفشاوة على العيون ، وأصيب العقل بالبلادة والتحجر . هنا تبرز ضرورة الأسلوب العنيف الذي يحيل الكلمات إلى طلفات رصاص والمعاني إلى سهام منطلقة .

وفي المجتمع الحديث اتخذ العنف أشكالا عديدة منها الاضطرابات العامة التي كانت مضمونا لكثير من المسرحيات والروايات ، لدرجة أن الفوضوية أصبحت مذهبا فكريا وسلوكيا له أتباعه ورواده . يتضح هذا الاتجاه في أعمال دوستوفسكي ومالرو وسارتر وكامى ، كما يتضح في الأحداث المعاصرة مثل مشكلات الارهاب والرهائن . وكان الأدب يحاول باستمرار تجسيد الجوانب المحسوسة للعنف الذي يرتبط بمعظم جوانب العلاقات بين الناس . فالعنف في الاضطرابات له طبيعة تختلف عن طبيعة العنف في استخدام القنبلة الذرية ، والعنف المقتن الذي يخفى وراء ستار من الشرعية ويطبق سلبيا يختلف عن العنف الثورى أو العسكرى . وفي الأعمال الميلودرامية تسود صيغة العنف الذى يمارس علانية وجها على صيغ العنف المستكنة المخاتلة . وعموما فالأديب يحرص على دمج طبيعة العنف في نسج عمله الفني حتى يظهر العلاقة العضوية بين الوسائل والظروف والغايات . ولذلك فهو يرى أن ادانة كل صور العنف عبث ورياء ، وفي الوقت نفسه يؤمن بأن تمجيد العنف اجرام صريح .

من هنا كان حكم الأديب الناصح على القيمة الأخلاقية للعنف يعتمد على العلاقة بين الوسيلة والغاية ، وعلى العلاقة بين الفرد وما يصدر عنه هو من عنف : إلى أى حد يتحمل المسؤولية ويتقبل ما يمكن أن يعرضه له تحملها من خطر ؟! وذلك كما تفهم مالرو حق الفهم وتبعه كامى . أما العنف الأعمى فهو أسوأ أنواع العنف التى رفضها الأديب على مر العصور . فسواء أكان أعمى بالنسبة لضحاياه ، أو أعمى بالنسبة لمن اقترفوه ، فإن العنف لا يولد سوى العنف ، ومن ثم يجد الإنسان نفسه فى حلقة مفرغة من العنف والارهاب الدموى . وهذا النوع من العنف لا يمارسه الأفراد أو الجماعات الصغيرة فحسب ، بل تمارسه الدولة أيضا . وفى معظم الأحيان لا يتفصل هذا عن ذلك . ولذلك يجب الحكم على العنف الناتج عن التناقضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى ضوء العنف الذى يمارسه النظام الحاكم . ولعل هذا هو المعنى الذى قصد اليه دوستوفسكى عندما قال . فى عبارة زاخرة بالإنحاء والدلالة - ان السبب الحقيقى للحرب هو السلام نفسه . وربما يمكننا تطبيق قانون الحركة الثالث عند نيوتن فى هذا المجال فنقول إن كل عنف له رد ، ولكن الرد قد يكون أكثر تضادا فى الاتجاه ويزيد على العنف المسبب له . وهذا يشكل - بدون شك - مادة خصبة للصراع الدرامى فى المسرحيات والروايات .

وقد استطاعت الأعمال الأدبية مواكبة كل مظاهر العنف على مر العصور . ففى الملاحم والتراجيديات القديمة كان العنف يمارس فى وحشية وشراسة ، وبأساليب تكاد تنمى من المجتمعات المتحضرة ، فالبارزة وأحكام الأعدام وغير ذلك من المأط العقوبات التى كانت توقع على مشهد من الجمهور ، والعراك الدموى الذى كان ينشب فى الشوارع ، كل ذلك أصبح من النادر وقوعه فى الأعمال الأدبية التى تعالج الواقع المعاصر ، وذلك باستثناء بعض صور العنف التى يمارسها المجرمون والشواذ والمنحرفون والأحداث الجانحون . لكن الأدب العلمى المعاصر أثبت أن الضمير الحضارى لم يعد يتساهل فيما يشهد عيانا من صور العنف الجسدى والمادى . ومع ذلك اتخذ العنف صورا جديدة تناسب روح العصر . فقد تحول إلى الداخلى بحيث نجده يصول ويجول فى عالم الفكر والفلسفة والنقد والكيان النفسى للإنسان ، وبأسلوب غير متوقع وغير مباشر . فمن السهل أن يشير صاحب الفكر الأيدولوجى بأصبع الاتهام إلى خصمه كى يدينه بالخيانة أو الكفر لمجرد أنه يدافع عن رأى الآخر المختلف فى نطاق حوار يفترض فيه البعد تماما عن العنف . وهذا يؤكد أن العنف الكامن فى طبيعة الإنسان لا بد أن يجد لنفسه ثغرات عديدة ينطلق منها ، والتى من خلالها ينفس الإنسان عن أحاسيسه العدوانية الغامضة التى يرغب فى إزاحتها عن كاهله وخاصية عندما يتنهز فرصة من القرض التى تتاح فيها معارضة وخصومة .

وفى الواقع فإن العنف النفسى لا يتفصل عن العنف الجسدى ، وإن كانا يتخذان أشكالا مختلفة طبقا للظروف . فالقلق النفسى الذى تعاني منه أجيال الشباب الآن غالبا

ما ينتقل إلى مواقف الحياة اليومية كالشاجرات والشغب والصراعات التي تنشأ في أثناء المظاهرات والاحتفالات ، وفي قاعات الرقص والأندية وغير ذلك . وقد اتخذت الرواية السيكلوجية مادة خصبة لمضامينها من العلاقة المتبادلة بين العنف النفسى والعنف الجسدى .

كذلك ركز الأدب السياسى على الدور الذى تلعبه التكنولوجيا المعاصرة في امداد النظام السياسى بأجهزة فريدة ليستخدمنها في الاشراف والتحكم والسيطرة الكاملة على الناس . وبذلك يمكن أن يصبح البوليس تنظيما لمجتمع ما ضد العنف الخارجى أو الداخلى ، وتصبح الدولة وسيلة لأخذ العنف من ايدى الأفراد والجماعات ووضعه تحت سلطة منفردة وذلك كما وضع ماكس فيبر حينما عرف الدولة بأنها « قابضة على الزمام فيما يتصل باختكار الاستخدام المشروع للعنف » ، وذلك أيضا ما جسده جورج أورويل في رواياته السياسية وخاصة رواية « ١٩٨٤ » التى يمسد فيها مظاهر العنف البشع الذى يمارسه الحكم الشمولى بهدف القضاء على انسانية الانسان . فلا فرق بين العدل والانقام ، أو بين النظام والقمع ، بين الاقناع والفرص ، بين الاختيار والجبر . . . الخ .

والمشكلة التى حيرت الأدباء فيما يتصل بالعنف أنه لطخ التاريخ الانسانى بسيل من الدماء والمعاناة والألام ، ومع ذلك فإنه يمكن أن يكون عنصرا بناء ، فهو يبرر جنبا لجنب - في بعض الأحيان - مع التغيرات الاجتماعية والثقافية التى كانت - تاريخيا - ضرورية وثابتت الأيام أنها كانت ذات نفع وجلوى . هذا هو الموقف المحير الذى لا يستطيع الأدباء تجنبه في أعمالهم التى تتناول العنف كمضمون . فمن الضرورى أن يؤثر الأدب الانسانى الاقناع على العنف ، ولكن ماذا يكون موقف الشخصيات - في رواية ما - إذا ما أعارها المتحكمون فيها آذانا صماء ؟ إن الأدب لا ينكر القيمة الانسانية العظيمة لفضيلة الرحمة ، ولكن الرحمة الساذجة - في ظروف معينة - يمكن أن تكون عاقبتها أوخم وأنكى من الكراهية المشددة كما أوضح الكاتب المسرحى الألمانى المعاصر برتولت بريخت أن علينا التمسك بالاعتقاد المتواضع القائل بأن العنف هو الملجأ الأخير ، ولكن على أساس أنه ملجأ خطر إذا اتسع مجاله أكثر من اللازم ، لأنه سرعان ما يحطم أولئك الذين يمارسونه ، وينحرف بالغاية التى كانوا يقصدونها . ذلك أنه من الصعب الفصل الكامل بين الوسيلة والغاية ، ومن ثم يستحيل الدفاع عن قضية انسانية بوسائل غير انسانية .

وقد اثبت الأدباء على مر العصور أن العنف لا يمكن أن يبرر نفسه حتى لو اعتبره البعض غودجا عمليا للسلوك البشرى ، وحتى لو ظل محتفظا بماله من نفوذ في داخل الحدود التى رسمها بقوانينه الخاصة أو منطقة الخاص . يكفى أن الأدب قد جسّد أقصى الاحتمالات التى يمكن أن يصل إليها العنف وعندما يمكن أن يلهم البشرية كلها . وهذه القضية المصيرية تحتم على المفكرين والأدباء والفلاسفة والعلماء ألا يكتفوا بالمطالبة بالضوابط

التي تجدد من انطلاقات العنف ، وإنما ينبغي عليهم أن يوجهوا اهتماماتهم ، وأن يستخدموا أدواتهم في دراسة مجموعة من المشكلات المختلفة ، والممارسات والسياسات المتعددة وصولاً إلى المنايع الحقيقية للعنف حتى لا تجدد البشرية نفسها يوماً وقد أصبح بقاؤها مسألة مشكوكاً فيها .

١٩ - الغفران

من الواضح أنه إذا كان الانتقام أدنى درجات العدالة ، فإن الغفران يمثل أسمى درجاتها . ولذلك يمارس معظم بل كل الناس الانتقام في حياتهم بدرجات متفاوتة ، في حين تقدر القلة القليلة منهم على ممارسة الغفران والصفح . فالانتقام تعبير عفوي وتلقائي لبعض غرائز الانسان وخاصة غريزة الدفاع عن النفس ، ولذلك فهو أقرب الى الجانب الحيواني داخل الانسان . أما الغفران فيتطلب تحكما غير عادي في غرائز الانسان وشطحاته الجامحة . فإذا كان الانتقام شهوة تلح على الانسان أن يشبعها ، فإن الغفران اعلاء لهذه الشهوة وتهديب لها حتى يكون للروح والعقل السيطرة على الغريزة والشهوة .

والظاهرة الغريبة في الفكر الانساني تتمثل في استيعاب خيال الانسان لفكرة الغفران في حين أنه لم يستطع حتى الآن تحقيق مجرد العدالة الموضوعية على سطح الأرض . فلم نسمع قط عن بناء المجتمع العادل في أي زمان أو مكان . ومع ذلك يعبر الشاعر الانجليزي وليم بليك عن آمال البشرية في حياة قائمة على الغفران فيقول في مقدمة قصيدته « أبواب الجنة » :

« عندما نقابل كل أثم بالغفران
نقف عند أبواب جنة الرحمن »

ولكن ماذا يقول بليك إذا كان يدرك عن كثب أننا لم نمارس حتى العدالة ؟ ! فكيف يتأتى لنا أن نمارس الغفران ؟ إن بليك بهذا المعيار يقفل أبواب الجنة في وجه الانسان . ومع ذلك فإن فكرة الغفران تفيدنا على الأقل في تذكيرنا المستمر بأن العدالة ليست أبدا كافية لاحتياجات الكرامة البشرية ، كما أنها تضرب لنا دائما المثل الأعلى الذي يتحتم علينا أن نضعه نصب أعيننا حتى لو حدثنا عن تحقيقه .

ويتفق الشاعر شيللي مع بليك في ضرورة السعي نحو ممارسة الغفران في الحياة ، ذلك أنه لا يصلح أصلا مضمونا للأدب ، فهو لا يحتوي على صراع كما نجد في العدالة والانتقام

الذين يفرضان نفسيهما على أعمال أدبية كثيرة . يتحدث شيلل عن بطلته بياتريس في مقلمة « آل تشنشي » فيقول :

« إن الرد اللائق على أبلغ ضروب الأذى يكمن في اللطف والترفع ، والاصرار على تحويل مرتكب السيئة عن أحقاد السوداء بالمسألة والحب . أما الانتقام ، والثأر ، والتكفير ، فأخطاء رهيبة . ولو كانت بياتريس شخصية أعقل وأفضل عما هي عليه ، فمن الطبيعي أنها كانت تفكر بهذا الأسلوب ، ولما كانت شخصية مأسوية على الإطلاق . وحتى القلائل الذين يؤمنون بهذا المنهج ، فانهم لن يجلبوا فيه ما يحقق الأهداف الدرامية في العمل ، وخاصة أن الناس المحيطين بهم لن يتعاطفوا مع منهجهم . أما الميزة الدرامية لتصرفات بياتريس ومعاناتها فانها تتجسد في المنطق القلق الدقيق الذي يحاول به الناس تبرئة بياتريس ، ومع هذا يشعرون أن تصرفاتها في حاجة إلى تسويق . ووسط هذا الاحساس بالرعب الغامض يتضح لنا ما قاسته هي من ظلم وما حققوه هم من انتقام » .

يعتبر شيلل الغفران والحب غير دراميين أصلا ، ولكنه يجهل أن الغفران يتحقق بعد معاناة طويلة وقدرة فائقة على التحكم في النفس ، ولا بد أن هناك عناصر درامية خصبة في المعاناة والمشقة والصعوبة والصراع وضبط النفس وغير ذلك من العناصر التي يمارسها كل من يحاول السعي إلى الغفران . وإذا كان الأدباء يجدون مضمونا دراميا وميلودراميا متنوعا في الانتقام التي لا يمتدلى كونه مجرد طاقة عفوية غريزية قد تكون عميةا وطلاشة ، فانهم بالأحرى واجدون عناصر أكثر تنوعا وسموا وخصوبة من تلك التي يرونها في الانتقام . فلا شك أن الغفران أصعب بمراحل عدة من الانتقام . ويقول الناقد ايريك بتلي في كتابه « حياة الدراما » إن الانتقام دليل على ضعف الثقة بالنفس ، أما الغفران فأبعد ما يكون عن مجرد رقة واعتدال وسلبية في الانسان ، لأن عليه أن يصارع من أجل الوصول اليه في عملية شاقة قاسية طويلة .

ولا شك أن ماكيا فيلي كان محقا عندما قال إن الغفران لا مكان له في الحياة العامة . ففي الحياة السياسية - مثلا - يستحيل وجود مرشح للبرلمان يعد تناخيه بأنه سيغفر لكل إنسان أو فئة أو أمة ، أية أخطاء وجرائم ترتكب في حقهم . ولكن الغفران يمكن أن يوجد في الحياة الخاصة بعد أن يسأم الإنسان كثرة الانتقام ، وتتوق نفسه الى الغفران . ويبدو أن الوجود الانساني في حاجة مستمرة الى الغفران بحكم أنه ليس معصوما من الخطأ ، وإذا كان الانتقام بالرصد لكل هفوة انسانية ، فإن حياة الانسان يمكن أن تتحول الى جحيم مقيم . إننا نرغب في الغفران ، بل نحتاج اليه . وبوسعنا أحيانا أن نغفر للآخرين ، ربما لأننا نتمنى أن يغفروا لنا بدورهم .

وحتى شكسبير الذى بدأ حياته المسرحية بما أسماه النقاد « بمآسى الانتقام » ، تطور خطه الدرامى فيما بعد صوب العدالة ، بل حاول الوصول الى الغفران . فمثلا في

مسرحياته الرومانسية الأخيرة يحل الغفران محل الانتقام . في « العاصفة » يغفر بروسبرو لأعدائه بدلا من انزال العقاب بهم ، وفي « حكاية الشتاء » تصالح هرميون ليونتنس بدلا من الانتقام منه . حتى في « الملك لير » يتجسد أبجل بعد درامي في المأساة في غفران كورديليا لأبيها ، هذا الغفران يضيء على نهاية المسرحية معناها الانساني الشامل وجمالها الأخلاقي بلا وعظ أو خطابة .

كانت كورديليا نفسها بحاجة الى الغفران . ففي المشهد الأول تصر على أحقيتها في صلاية وعناد لايمان الى الموتى أو التسامح بصلة . وعندما تعود من فرنسا تتغير شخصيتها تماما ، ولم يعد همها منصبا على أحقيتها ، بل أصبح سلوكها مزيجا راعيا من الحب والغفران للدرجة أنه عندما يؤكد لها أبوها أنها لا تحبه لأنها على الأقل عندها بعض السبب ، فانها ترفض هذا السبب تماما . فهي تختلف تماما عن أختها ريغان وجونريل اللتين ظلمتا أباهما بلا سبب على الإطلاق . إننا لانملك سوى الانفعال بلا حدود بهذه الروعة الأخلاقية المتأصلة في الشخصية . فالغفران هنا ليس تلك الفضيلة السلبية الماجزة القاصرة التي يحشاشها شيللي . فلا بد أن كورديليا قد وصلت الى هذه القدرة الفائقة على الغفران نتيجة لجهد وصراع ومعاونة طويلة عميقة . ولا يمكن للعدالة أو الانتقام أن يكونا أشد درامية من ذلك كما يعتقد شيللي .

وحتى في مسرحية شكسبير « دقة بدقه » ، التي قد يوحى عنوانها بمضمون زاخر بالانتقام ، نجد أن الغفران هو محورها الرئيسي . ففي مطلع المسرحية تنصح إيزابيلا أنجلو بأن يغفر ، لأنه سيكون في حاجة الى من يغفر له . فلا يوجد من هولديه الموضوعية المتجردة بحيث يتمنى أن تنفذ العدالة في شخصه كما لو كان انسانا آخر . إن الغفران الذي يمارسه الانسان تجاه الآخرين ، من العمق والشمول بحيث يمتد ليشمله هو أيضا في مواقف أخرى . هذا هو جوهر المسرحية ومحورها الفكري . ففي المشهد الأخير لا تطلب إيزابيلا الرحمة لأخيها الذي ظنت أنه قد توفي ، بل تطلبها لعدوها الذي كانت تعتقد أنه قاتل أخيها . ولا يفعل هذا سوى من يؤمن بشريعة الغفران من أعماق قلبه وعقله .

وتغر إيزابيلا بنفس التطور الذي مرت به كورديليا . فبعد أن كانت تنصف بصلابة فتاة كصلابة أنجلو ، فانها تتعلم مثله درسافي الغفران ، يصفه ايريك بتل بأنه ليس درسا في النظرية الخلقية ، بل في الممارسة العاطفية الانسانية . إنه درس يقدم لنا الحقيقة الجوهرية للوجود الانساني الحقيقي ، وهي التي وجد الفن الدرامي من أجل تقديمها .

ويقول الشاعر ألكسندر بوب في « مقال عن النقد » إنه اذا كان الخطأ من طبيعة البشر ، فإن الغفران ينتمى الى ما فوق الطبيعة البشرية . أما الرواية الفرنسية مدلم دي ستال فتري أن الانسان الذي يصل الى قمة الفهم والمعرفة ، يصل في الوقت نفسه الى معنى الغفران ، أي أن الغفران هو قمة المعرفة . في حين يطور الشاعر والكاتب المسرحي جون

دريدان مأساة البشرية في مواجهة الغفران في « غزو غرناطة » فيقول إنه إذا كان الغفران من حق المجنى عليه ، فإنه من شبه المستحيل أن يغفر للذى اعتدى عليه . أما الشاعر ادوارد فيتزجيرالد فيقول في ترجمته الانجليزية الشهيرة « لرباعيات عمر الخيام » :
« أنت أيها الانسان الفاني يامن جئت من تراب وضع
يا من فقدت جنة عدن يوم وضعت لغواية الحية
يا من اسود وجهك يوم ارتكبت الخطيئة
إن الغفران أخذ وعطاء » .

إن فيتزجيرالد يرى في الغفران ضرورة بعد أن طرد الانسان من الجنة نتيجة لارتكابه الخطيئة . وبدون هذا الغفران لن يحصل على الخلاص . ولكن يتحتم على الانسان الذى يطلب المغفرة من الله ، أن يتعلم كيف يغفر للآخرين . فالغفران لا يمكن أن يكون من طرف واحد .

وهكذا تتعدد أبعاد الغفران في الأدب الانساني بصفته تجرية روحية عميقة وصعبة . ويرغم صحتها فانها تظل ماثلة أمامنا كمثال أعلى للفكر والسلوك يجب أن يحتذى من أجل تحقيق الوجود الانساني الرفيع الراقى . ولا شك أن الأدباء قد ساهموا بنصيب كبير في تجسيد هذا المثل الأعلى .

٢٠ - الكون

كان موقف الانسان من الكون أو موقف الكون من الانسان أحد الملامح الرئيسية التي شكلت الفكر الأدبي العالمى . وقد رسخت الدراما الاغريقية في أذهان الناس أن الجانب المأسوى لهذا الموقف يرجع إلى عدم قدرة الانسان على فهم الكون الذى يعيش فيه سواء أكان هذا العجز يعود إلى قوى ميتافيزيقية كالقدر فى التراجيديات ، أو إلى قوى مادية كالجتمع فى الكوميديا . وظل هذا الاعتقاد شائعا بين الأدباء والمفكرين إلى أن جاء نيتشه فانتقل العجز أو الخلل من الانسان إلى الكون نفسه ، أو فى علاقة الانسان به ، أو فى انعدام علاقة الانسان به . وبعد ذلك علت نغمات الاغتراب والعزلة والوحدة واللامبالاة والالتهاء والعبث واللامعنى . وأعلن الوجوديون الفرنسيون أن الحياة عبثية ولا جدوى فى البحث عن معنى لها ، فى حين رأى ألبيير كامى فى معنى الانسان وراء معنى وجوده تكرارا لأسطورة سيزيف الاغريقى الذى حكمت عليه الآلهة برفع صخرة إلى قمة الجبل كل يوم ، وبمجرد بلوغه قمة الجبل بالصخرة ، كانت تنحدر إلى السفح ليحملها مرة أخرى إلى القمة وهكذا إلى ما لا نهاية .

ولكن يبدو أن كل محاولات الفهم أو الرفض أو اليأس كانت تأكيداً ملموساً لعجز الأدباء والمفكرين أنفسهم عن فهم علاقة الانسان بالكون . فالقضية تكمن أساساً فى أن طموح الانسان يبدو وكأنه أكبر وأشمل وأعظم من قدراته العقلية والروحية . فهو يحاول استيعاب كل شيء ، وعندما يعجز فى مهمته — وهذا شيء محتمل دائماً لطبيعتهم البشرية الناقصة — فإنه سرعان ما يلوم الكون نفسه ويتهمة بالخلل وفقدان المعنى والجدوى . فى حين أن قوة الانسان لا تتجلى إلا فى ساعات اعتراجه بضعفه . ولكنه لا يريد أن يعترف أنه مجرد جزء من كل ، وأنه من المستحيل للجزء أن يستوعب الكل . فقد استمرأ الانسان الفكرة التى تؤكد أنه محور الكون كله ، فهى تشبع غروره وتثبت وجوده ، وتعلم كيانه وسط هذا الكون الشاسع الغامض المحير .

وفي العصر الحديث تفرعت تنويعات عدة من هذه القضية الغامضة ، فقام الناقد الانجليزي ا . ا . ريتشاردز بتأويل عبارة « كل شيء على ما يرام » أو « الدنيا بخير » على أنها تعني « الجهاز العصبي بخير » ومعنى هذا أن الانسان الذي ينجح في التكيف مع الحياة بطريقة أو بأخرى يستطيع أن يدرك معناها الخاص به وحده . فليس هناك معنى واحد مطلق مجردا للكون ، وإنما معناه يختلف من شخص لآخر اختلاف بصمات الأصابع وعندما ينجح الانسان في الوصول الى درجة معينة من الانسجام مع الكون ، فلا بد أن يكون جهازه العصبي في منتهى الكفاءة والتناغم لأنه استطاع التخلص من الصراعات والاحباطات التي تصيب من فقدوا القدرة على الانسجام مع الكون .

وإذا لم يكن ثمة انسجام بين الانسان والكون ، فهو يضع اللوم على من يشاء ، ونادرا ما يكون موضوعيا ويحمل نفسه مشقة اللوم . وعندما يتذمر الانسان من أن الكون كبير ومعقد وغامض جدا ، فإنه يعنى أنه لا يستطيع أن يدخله بانسجام في رأسه . وعندما يشكو الانسان من ضآلته ، فإنه يعنى أنه لا يستطيع تحديد مكانته بانسجام في الاطار العام للكون . ولعل كل هذا الاضطراب يرجع الى الفلسفات المتعددة والمتناقضة التي حاولت تفسير علاقة الانسان بالكون . وكان من الطبعي أن ينتقل هذا الاضطراب الى الأدب بحكم العلاقة العضوية بين الفلسفة والفكر الأدبي .

فالكون في الفلسفة - مصطلح أرسطى يراد به حصول الصورة في المادة بعد أن لم تكن حاصلة فيها . ويسمى الكون أحيانا بالعالم أو الوجود بوجه عام : أى مجموع الأجسام الطبيعية كلها من أرض وسماء . ولقد عرف الجرجاني العالم بأنه كل ما سوى الله من الموجودات . وهناك العالم الأكبر أو الماكروكوزم الذى يضع الكون في مقابلته لجزء صغير منه يمثل من بعض الوجوه مثل : الكون في مقابل الانسان . والماكروكوزم يقابل الميكروكوزم أو العالم الأصغر . ويبدو هذا التقابل في المذاهب الفلسفية التي تقول بالتناظر بين أجزاء الانسان وأجزاء الكون ، أى أن الانسان عالم صغير في مقابل الكون . أما الوجود فلا بد أن يتحقق في الذهن أو في الخارج ، ومنه الوجود المادى أو في التجربة ، والوجود العقلى أو المنطقي .

ونظرا لغرام الأدباء بكل ما هو غامض وغير ، فقد أصبحت العلاقة بين الانسان والكون مجالا يصولون فيه ويبحلون . وقام كتاب المأساة بالدور الأكبر في هذا المجال . فالأديب بطبيعة تكوينه من أولئك الناس الذين يعيشون في عالم داخل أو باطنى فسيح حافل بالمشاعر والتصورات والتأملات التي تمتد لتشمل الكون كله . وإذا دخلنا عالم أى أديب فانا نجده يمتاز ظلمات داخلية مثقلة بالحزن والألم ، وذلك مهما بدا عاله مشرقا مبهجا من الخارج . فالانسان في نظره ليس سيد مصيره وإن كان يتصور أو يتوهم أنه محور الكون . ولعل فيلسوف الوجودية سورين كيركجارد الذى عاش في النصف الأول من القرن

الماضى كان خير من عبر عن هذه القضية الغامضة عندما خاطب الانسان بقوله : « لا ، لن نخرج من هذا العالم ، ستدخل في بيت من بيوت المجانين لترى هل تكشف عبقريتهم سر الكون . إن الناس يصيحبون خوفا عندما يعرض البطل حياته للموت في سبيل فكرة : هذا جنون ! كلا ، هذا خطأ » .

أى أن الأداة الوحيدة التى يمتلكها الانسان لفهم هذا الكون عاجزة عن القيام بهذه المهمة . ومع ذلك يصير الانسان على استخدام عقله في فهم الكون . ولعل معظم مشاهد المناجاة الانفرادية التى يقوم بها أبطال المأسى فوق منصة المسرح يدل على هذه الحيرة . وقد حاول جان بول سارتر أن يخرج من هذه الحيرة بفلسفته الوجودية التى تسخر من الانسان الذى يكتفى بالقاء التساؤلات في وجه الكون في انتظار اجابة شافية لن تأتى . إن من أزم الأشياء للانسان أن يختار موقفه وطريقه في الحياة ، ويتحمل مسؤولية اختياره ثم يقوم بتصيبه من المسؤولية البشرية العامة . فلا بد للانسان من أن يرتبط بمسؤوليته ويقوم بواجبه بدلا من التسكع بالتساؤلات والصراعات التى لا جدوى منها .

وانعكس هذا الانحياز على مفهوم سارتر لوظيفة المسرح . فانه يتحتم على الأديب أن يؤلف لايضاح أفكار ونظريات والدفاع عنها ، أما أن يضاعف حيرة الانسان فانه بذلك يزيد الطين بلة . إن الأدب الانسانى الجاد يوجه نظر الجمهور الى المشكلات الحقيقية الجادة ، ولذلك يرفض سارتر المسرح الخفيف ، أو مسرح التسلية الذى من شأنه تضييع الوقت واهداب الطاقة الفكرية .

وليس معنى هذا أن شخصياته المسرحية قوالب فكرية جامدة لا تكتسب الحياة الا بالقدر الذى يصب به آراءه عليها . ولكنها شخصيات حية ذات كيان مستقل عن النظريات التى تصورها ، وهى تصنع الأسئلة وتغضى باحثه عن الجواب ، أو تخلق المشكلات وتسعى في طلب الحل . والمسرحية عنده - وعند معظم كتاب المسرح الحديث مثل إيسن وشو وبريشت وغيرهم ممن عالجوا قضايا المجتمع المعاصر - إنما هى مشكلة مشتركة بين شخصيات المسرحية والجمهور . وقد يرضى الجمهور عن الحل أو لا يرضى عنه ، بل قد لا يكون هناك حل أصلا ، لأن الكثير من مشكلات الحياة والوجود لا تعرف الحلول ، ولكن الذى لا شك فيه أن سارتر يعرف دائما كيف يدلف القارئ والمتفرج داخل المشكلة نفسها ، وما يراه على خشبة المسرح إنما هو محاولة لمناقشتها أو حلها ، وعل المتفرج بعد ذلك أن يواصل التفكير لحسابه .

ولعل الأسلوب الوحيد - في نظر سارتر - الذى يمكن الانسان من تحديد علاقته بالكون ، أن يكون له رأى ، ولا بد أن يلتزم بالدفاع عنه مهما كان هذا الرأى . وإذا تخلى الانسان عن ذلك تخلى في الوقت نفسه عن نصيبه من المسؤولية . وليس أضعف للانسان من انعدام الشعور بالمسؤولية عنده . ولا يلوم الانسان الا نفسه عندما يجد نفسه ضائعا مشتتا

حائرا في مواجهة الحياة بعد أن تخل عن احساسه بالمسئولية الذي يشكل البوصلة التي يسير على هديها . لذلك يرى سارتر في التساؤلات الميتافيزيقية الضخمة التي يلقيها بعض الأدباء في وجه الكون عبثا لا طائل من ورائه . فالأديب الذي يريد أن يكتب عن الكون والبشرية والعصور كلها لن يستطيع أن يكتب عن أى شيء . فالأديب ينبغي أن يكتب لمعاصريه ، لأولئك الذين يعيش معهم . وعصرية الأدب هذه ضرورة تتفق تماما مع حقيقة موقف الانسان من الحياة والكون .

وغاية الأديب - عند سارتر - أن يجلد بعض التغيير في فهم الانسان للكون ، على شرط أن يلتزم بقوانينه وأحدائه فلا بد أن يعتبر نفسه مسئولاً عنها طالما أنه يعيش طبقا لها . لذلك هاجم سارتر أونوريه دي بلزاك لعدم اهتمامه بالأحداث الثورية التي دارت حوله عام ١٨٤٨ ، ويذكر على جوستاف فلوير خوفه من مجلس الكومون في باريس ، ويهتم جونكور (صاحب الجائزة الأدبية المعروفة) بأنه مسئول عن أعمال القمع التي نزلت بالأحرار في فرنسا ، لأنه لم يكتب حرفا واحدا عنها ، ويبتلع زولا موقفه من قضية دريفوس ، وأندريه جيد لتتليده بأعمال الاستعمار البشعة في الكونغو قبل الحرب العالمية الأولى .

وأسوأ شيء في نظر سارتر حيرة الانسان في مواجهة الكون وانتظار ما تأتى به الأيام . وأبعد الناس عن صفة المفكر والأديب ، ذلك الذي يجلس مرتاحا في كرسيه يتأمل أحوال الكون وكأن شيئا منه لا يعنيه . فالهيرة واللامبالاة من أخطر الآفات الفكرية التي يمكن أن تصيب الانسان فلا بد أن يختار الانسان لنفسه وللآخرين ، ومن هنا فهو جزء من الكون ومتساند مع غيره من البشر ، وأن الحرية التي يطالب بها لنفسه ينبغي أيضا أن يطالب بها لغيره . في هذا يتفق سارتر مع ألبير كامى الذي قال أنه في الوقت الذي يقتل الألمان رجلا بولنديا في وارسو يحس صاحب الدكان في باريس بأن جانباً من المصيبة وقع عليه . فالحياة وحدة متكاملة لا تنجزا ونحن نذكر أن دوستوفسكى قال إن كل انسان مسئول عن بقية البشر أمام الجميع . والانسان لا يستطيع أن يدرك هذه الحقيقة إلا إذا عرف نفسه أولا على حد قول سقراط . أى أنه يتحتم عليه أن يدرك الميكروكوزم أو العالم الأصغر حتى يدرك بالتالى الماكروكوزم أو العالم الأكبر . أما اذا بدا بمحاولة فهم الماكروكوزم أو الكون فانه كمن يضع العرية أمام الحصان . ولكن القليلين جدا يتجشمون عنه معرفة أنفسهم مع أنه يتوقف على هذه المعرفة مقدار ما نستطيع أن نفعله من أنفسنا . فإذا افترضنا أن غموض الكون تحد قائم ومستمر ، فإننا نستطيع صنع أنفسنا بصورة مستمرة ، على أساس عملية اختيار مستمرة . فنحن عندما نعرف طاقات أنفسنا ومدادها فإننا على الأقل نعرف المدى الذي نستطيع الوصول إليه . أما اذا تركنا الأمر للظروف واعتمدنا على البداء الخطر الذي يقول : « ترى ماذا سيحدث ؟ » فاننا نكون قد انتحرننا ، قتلنا أنفسنا بعد أن قلنا ارادتنا .

معنى هذا أننا بأفعالنا نختار طريقنا ، وقدر الانسان - طيبا أو سيئا - متوقف عليه ، من البداية الى النهاية . فهو نتيجة ما يصنع بصورة مستمرة . من هنا لا وسيلة الى تكوين فكرة نهائية عن أى منا إلا بعد وفاته . هنا يردد سارتر قول أوديب الملك : لا يمكن أن تحكم على أى انسان بأنه سعيد إلا بعد أن يعبر آخر مراحل الحياة . قبل الموت هناك احتمال التصحيح أو التعديل أو التقويم أو التدبير أو التخطيط ، وعلى هذا يظل تعريفنا مرهونا دائما بموتنا . وهذا ما قاله أندريه مالرو فى روايته « الأمل » : « إن الموت يجعل من حياة الانسان مفيدا . بعد ساعة من الموت تأخذ صورة الانسان فى الارتسام على قناع وجهه . »

أما فى الحياة فإن أعسر الأشياء - وأكثرها مجدا للانسان - هى قدرة الانسان على الاختيار واقدامه على تطبيقها مرة بعد مرة ، وحرصه على استجلاء غوامض الكون . ولا بد أن التفكير بصورة مستمرة فى مشكلات الحياة شىء فى ذاته عمل وثقيل ، لأننا نصل فى النهاية الى الاحساس بضآلتنا وقلة ما نستطيع . هذا بالإضافة الى ما يصاحب الاختيار والبحث الدائمين من خوف دائم وشعور ثقيل بالمسئولية المترتبة على هذا الاختيار . لكن من يقوم بهذه المهمة لا يتبقى لديه وقت كى يشكو من غموض الكون والغازه . فالاختيار فى ذاته شجاعة وقوة احتمال وتحديد مصير أما الاستسلام فمن شأنه أن يحيل الانسان الى ريشة فى مهب الريح .

ومع كل هذا التحديد والوضوح فى منهج سارتر وغيره من المفكرين والأدباء المعاصرين الذين وجدوا فى الكون والحياة والمجتمع معضلة جديرة بمحاولة البحث عن حل لها ، بصرف النظر عن امكان العثور على مثل هذا الحل ، فإن مدرسة العبث بقيادة صامويل بيكيت جاءت كى تضاعف من حيرة الانسان المعاصر فى مواجهة ألغاز الكون . فالكون عندهم حزين عقيم متشائم لا يعرف نظاما أو قيمة خلقية أو معنوية مما تواضع البشر على الاعتراف به . وعند بيكيت بصفة خاصة يتحول الكون الى شبه صحراء يباب يضرب فى فيافيها مجانين وحقى ويائسون من كل شىء ، وتحوم فوقها أشباح الموتى وأرواح النكوبين الضائعين التائهين . ويكفى أن نقرأ مسرحية « فى انتظار جودو » كى يتحول الكون كله الى علامة استفهام لا أول لها ولا نهاية .

وقد هاجم بعض النقاد هذا الاتجاه المفرق فى الغموض واليأس والتشاؤم ، ذلك أنه برغم مرونة مفهوم الفن وشموليته فإننا لا نستطيع تحويله الى أداة لتشويه صور الحياة وبث اليأس فى النفوس وهمم كل الآمال التى عاشت على هديها الأجيال السابقة . ولكن يبدو أن بيكيت بأعماله الأدبية يريد أن يقول إنه اذا كان من حق الكون أن يكون غامضا محبطا للآمال ، فإن الأديب يملك الحق نفسه ، وعليه أن يواجه غموضا بغموض ، وضياعا بضياع .

ولكن بصرف النظر عن وضوح سارتر أو غموض بياكيت ، فإن السؤال الذى يطرح نفسه بشدة هو : ما معنى أن يرضى الإنسان بالكون ؟ فى الغاية القصوى - على حد قول الناقد ايريك بتل فى كتابه « حياة الدراما » - يصبح الرضى ميتا فيزيقيا ، أى الرضى بالكون عن طريق فهمه المفروض ، أو إيماننا دينيا ، أى الرضى بالكون من خلال عقيدة روحية لا تخضع لحدود العقل البشرى . لكن الكاتب التراجيدى لا يعتبر هذا النوع من الرضى قضيته . إنه يكفى بحد أدنى من الرضى ، أى رضى بدون أية فرضيات بشأن المعنى الكلى ، أو بشأن وجود أى معنى كهذا . وبالتالي ، فهو رضى بالسر الكامن فى كل ما حولنا ، رضى بما فينا من جهل - رضى بالمجهول . وإذا كان الأديب التراجيدى فى غنى عن الميتافيزيقا أو اللاهوت لتفسير هذا السر ، فإنه لن يسمح للعالم بتفسيره وإزالته . وفى حين أن الموقف للمأسوى لا يتعارض مع العقل ، فإنه يعارض تلك العقلانية التى تقنع الناس بأن لا سر هناك . وقد انتقدت إحدى شخصيات شكسبير النظرة العلمية التى تدعى القدرة على فك كل طلاسم الكون فقالت :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا الفلاسفة الذين يعملون من الحوارق التى لا تعلق أمورا عصرية مألوفة . ولذلك نستخف بما هو مرعب ، مطمئنين قانمين بالمعرفة الظاهرية ، فى حين يجب علينا أن نخضع لحوف مجهول » .

وهذا يذكرنا برأى الأديب الألماني ريلكه فى إحدى رسائله عندما قال :
« إن الذى لا يعترف بالعنصر الرهيب الكامن فى الكون ، بل ولا يلمس له ، لن يملك قط ادراك ما فى وجودنا من قوة وطاقة هائلتين ، ولن يعيش الاعلى المامش ، وإذا ما جاء يوم الحساب سيجد أنه لم يكن حيا ولا ميتا » .

والغريب أننا كلما تقبلنا الرعب ورضينا به ، فإن احساسنا بالرعب والرهبة يخف . ولعل هذا من عناصر خاصية التطهير الذى نشعر به فى مواجهة الأعمال المأسوية الكبيرة . اننا ندرك القوة الكامنة فينا من خلال الاعتراف بضعفنا البشرى ، والشجاعة الكامنة فى الاعتراف بالجبن . إننا إذا تقبلنا الكون على ما هو عليه ، ثم بدأنا فى التعامل معه على هذا الأساس فأننا نكون قد خطونا فى الاتجاه الصحيح نحو تحقيق ارادتنا الانسانية . أما اذا تصورنا فى أنفسنا القدرة على تغيير الكون طبقا لرغباتنا ، فأننا بهذا نسئ فهم الكون وفهم أنفسنا فى الوقت نفسه .

٢١ - الماضي

يختلف مفهوم الماضي من أديب لآخر اختلافا قد يصل الى حد التناقض . ومع ذلك يشترك معظم الأدباء في أن الماضي - برغم كونه ماضيا - فإنه يمارس تأثيراً ضخماً سواء على الأديب في أثناء عملية الابداع ، أو على مضمون العمل الأدبي وما يحتويه من شخصيات ومواقف . وكما يقول الشاعر الأسباني جارتيا لوركا : إن الماضي وأوهامه عبارة عن عالم مغلق لو فتحنه لطفى على الحاضر وسيطر على المستقبل . ولذلك نسمي معظم الشخصيات المسرحية والروائية الى حياة سليمة مستقرة نفسياً من خلال محاولة التحكم في أوهام الماضي حتى تستطيع أن تتطلع الى المستقبل ، ولا حمر الماضي حياتها الحاضرة وأفقدتها القدرة على إدراك المعنى الحقيقي لوجودها .

وتلعب روائب العقل الباطن وأوهام الماضي وذكرياته المهزوزة دوراً كبيراً في تحويل الأوهام الى مؤثرات ملموسة تعزل الانسان عن حاضره وتدفعه الى العودة الى الماضي . ومن هنا كان الانفصام الذي يحدث بين روح الانسان التي تعيش في الماضي وجسده الموجود في الحاضر . وقد عالج الأدباء على مر العصور هذا المضمون بدرجات متفاوتة من التركيز والتكثيف ، ولكن مع ظهور اكتشافات علم النفس في القرن التاسع عشر ، انفتح عالم الماضي على الحاضر ووجد فيه الأدباء مادة خصبة لا تنضب في سعيهم نحو فهم أبعاد النفس البشرية .

ولعل السيطرة التي يمارسها الماضي على الحاضر تنبع من الحقيقة التي تؤكد أن الحاضر امتداد للماضي بحكم أن الزمن يسير في اتجاه واحد ولذلك فإن التصرفات التي يرتكبها الانسان في الماضي لا بد أن تؤثر على تفكيره وسلوكه في الحاضر والمستقبل . ولكن هل يعني هذا أنه لا يوجد مهرب من الماضي ؟ وهل أصبح الماضي قدراً رهيباً لا يمكن الفكاه منه أو تخديه ؟ إن هناك في الواقع تأثيراً ما للماضي على جميع الناس بحكم أن حياتهم عبارة عن سلسلة متصلة الحلقات وبذلك يستحيل فصل الماضي عن الحاضر . ولكن درجة هذا التأثير على الحاضر هي التي تختلف من شخص لآخر .

إن بعض الناس يستفيد من الماضي ويجعل منه دروسا تساعد على تجنب الأخطاء وعدم تكرارها والاعتزاز بالإنجازات التي حققها بحيث تصبح قوة دافعة في حياته تزيد ثقة في نفسه وثباتا في ميدانه . والبعض الآخر يتغاضى كلية عن الماضي ويحاول أن يشق طريقه في الحياة عن طريق المحاولة والخطأ . وهو دائما يميل الى الجديد من التجارب والخبرات بصرف النظر عن تجاربه وخبراته الماضية . وهناك فريق ثالث يقف عاجزا أمام تيار الماضي فيجره ويغرقه لأنه لم يدركه على حقيقته ، أو توهم أنه يسير في الطريق السليم في حين أنه لم يتحرر من عبوديته للعقل الباطن بما يحمله من رواسب تحجب عن عينه الرؤية السليمة والواضحة لحقائق حياته . وفي بعض الأحيان تبدو لعينيه الحقيقة ساطعة باهرة في لحظة يكتشف فيها المسار الصحيح لحياته ، وأحيانا أخرى يصاب بالعجز تماما فيجره الماضي وأوهامه التي قد تقضى على وجوده بطريقة أو بأخرى .

وليس الماضي - في معظم الأحيان - هو ما حدث ، وإنما الماضي هو ما نصنعه نحن طبقا لنظرتنا وفهمنا له . ومن هذا المنطلق يمكننا تغيير الماضي وتبديله لأنه من صنعنا نحن ، أي أننا نستطيع أن نجعل منه نقطة انطلاق ، ونستطيع أن نجعله سجنا أو يورة مسمومة متحركة في جسم الحاضر . ولكن المأساة تتمثل في أن الوهم أو الظن أو الاعتقاد الذي يرتبط بما حدث في الماضي يظل ملازما له الى أن تكشف الشخصية بنفسها أو بمساعدة آخرين حقيقة الوهم الذي ارتبط بما حدث في الماضي وعندئذ تتخلص من سلطانه على سلوكها وتفكيرها ، مما يقتر بنا من منهج التحليل النفسي الذي ابتدعه فرويد والذي يؤكد أن سبب أي مرض نفسي هو وهم نبع من موقف معين ثم ترسب في العقل الباطن ، ولا يمكن الشفاء منه إلا بإدراك كنه هذا الوهم .

والغريب أن أوهام الماضي لا تقف عند حدود معينة بل تظل تستشري في حياة الشخصية وتلح على تفكيرها حتى يأتي اليوم الذي تسيطر فيه عليها تماما وتصبح مجرد أداة لتنفيذ ما تمليه عليها من سلوك وتفكير . والشخصية التي تترك العنان لأوهام الماضي ولا تواجهها مواجهة صريحة ، تفقد كل يوم تعيشه معركة ثمينة ضدها حتى يأتي اليوم الذي تفرق فيه كلية . والأوهام بطبيعتها تولد أوهاما أخرى إذا لم تحدث المواجهة المطلوبة ، ولا يمكن تحديد مسارات الأوهام الجليدية أو حدودها ، ولذلك لا يمكن التنبؤ بالخطوة التالية التي تتخذها لأنها لا تخضع لمقياس معين أو تقنين محدد بل تدخل في تشكيلها عوامل معقدة كثيرة ومؤثرات متشعبة عدة منها الجو المحيط بالشخصية ومدى مقاومته لهذه الأوهام ، ومدى الثقافة التي حازت عليها الشخصية ، والتكوين النفسي الذي جبلت عليه . . . الخ . والمثل الذي يقول إن معظم النار من مستصغر الشرر يمكن أن ينطبق على أوهام الماضي التي قد تبدأ من مجرد خاطر سريع وخاطف يمكن ألا يكون له أي سند من الحقيقة ثم يترسب في اللاشعور ويتفاعل مع العوامل التي تمنحه الحياة داخل العقل

الباطن ، وبعد ذلك يتحول الى طاقة هائلة تضغط على الشخصية وقد تدمر حياتها تدميرا شاملا .

هذا هو المفهوم الذي اتبعه معظم أدباء العالم في صياغة مضمون الماضى في أعمالهم . ويرى الفيلسوف الأنجليزى المعاصر روبرت جورج كولنجود في كتابه « مبادئ الفن » أن الأدب هو أكثر الفنون ووسائل المعرفة الانسانية قدرة على معالجة الماضى وأوهامه عند الانسان . انه يملك طاقة الخيال التى توسع من أفق الانسان وتجعله قادرا على مواجهة أوهامه . ولذلك يفرق كولنجود بين الخيال والوهم . فالخيال يحتوى ماضى الانسان وحاضره ومستقبله ، فى حين يقتصر الوهم على حدود الماضى الزاخر بالاحباطات . والفرق بين الخيال والوهم مثل الفرق بين الصحة والمرض . فاللوق المتروك لا يمكن اطلاقا أن يكون موقفا حقيقيا والمكس بالمكس .

وإذا كان الأدب يتخذ من الوهم مضمونا لأعماله ، فإنه لا يستخدمه كأداة لتكوين أشكالها الفنية ، والا تحول عمله الى وهم زائف . وانما يستخدم الخيال لكشف حقيقة أوهام الماضى ووضعها تحت أضواء مبهرة . فالأشياء المتوهمة يمكن تخيلها بغير تأمل فيها . وعند حدوثها لا يدرك الشخص المتوهم أنه قد أنشأ لنفسه أشياء أو مواقف أو أحداث غير حقيقية . إلا أنه عندما يتأمل إما يكشف أن هذه الأشياء غير حقيقية أو يقع فى الخطأ الذى يجعله يتصورها حقائق .

هذا على المستوى السيكولوجى أما على المستوى الاجتماعى فيلعب الماضى دورا تمليه حقيقة الظروف الراهنة التى تمر بها الشخصية المسرحية أو الروائية . فهناك شخصية - مثلا - ذات ماضى تحجل منه وتحفيه عن هيون الآخرين حتى لا تضيق المغامم التى اكتسبتها فيها بعد . وينشأ الصراع الدرامى فى مثل هذه الأعمال الى أن يصل الى ذروته باكتشاف حقيقة ماضى الشخصية . وقد برز هذا المضمون فى أعمال مسرحية وروائية يصعب حصرها ، لكننا يمكن أن نتخذ من مسرحية « عربة اسمها الرغبة » لتتيسر ويليامز نموذجا للتدليل على المعالجة المعاصرة لهذا المضمون .

إن شخصية بلاتش دى بوا نموذج على الانسان الذى يصر ماضيه على تحطيمه كأنه قدره الملازم له كظله . تتجسد مأساتها النهائية فى أن حياتها التى تكابدها فى بيت شقيقتها المتزوجة تصبغ جميعا من الاذلال خاصة عندما تكون فى أشد الحاجة الى العطف والحنان . فيعد أن تضيق مزرعتها ، وتغلق مهنة التدريس أبوابها فى وجهها ، وتضيق سمعتها ، وتتوتر أعصابها الى درجة الانفجار ، تهرب بلاتش الى بيت شقيقتها ستلا ، فتجدها قد تزوجت من جاويش سابق قوى شرس . ويكشف الزوج ماضى بلاتش اللطخ . ويرغم أنه يتأثر مؤقتا بمصيرها حينها يعرف بزواجها التمس الذى قادها الى الانحطاط الاخلاقى ، فان مقاييسه الاجتماعية لا تدعوه الى الصفع والغفران . لقد جاءت إلى منزله بماضيه المخجل

وعليها أن تحمله وترحل بعيدا . ويدافع من الاخلاص لصديقه الذى كان على وشك أن يتقدم لخطبتها ، يشعر أنه مضطر إلى أن يخلصه من أنها كانت عاهرا . ثم يسمح لنفسه أن يختص بلاتش فى الوقت الذى كانت زوجته فى مستشفى المدينة تضع وليدها . وبذلك تم تدمير بلاتش تماما إذ كان على ستيل أن ترسل المرأة النعسة الى ملجأ من ملاجئ الدولة كى تحمى زوجها وتحافظ على إيمانها بزوجها ، وذلك لعدم قدرتها على تجاهل اتهامات بلاتش لزوجها .

وليس تنيسى ويليامز هو الكاتب المسرحى الوحيد الذى بنى معظم مسرحياته على أثر الماضى فى حياة شخصياته ، فهناك هنريك إبسن الترويجى ، وانطون تشيكوف الروسى ، وارجست سترندبيرج السويدى وغيرهم ممن عاجلوا مضمون الماضى بطريقة أو بأخرى . ناهيك عن الأدباء الرومانسيين والاجتماعيين الذين أغرغوا بتقديم طابور طويل من العاهرات ذوات الماضى المأسوى .

ويرجع الهروب الى الماضى ، الى عدم قدرة الإنسان على التلاؤم مع الواقع . أى أنه اذا كان الماضى يطارد الانسان فى بعض الأحيان ، فإن الانسان - فى أحيان أخرى - هو الذى يقوم بمطاردة الماضى والامساك بتلابيبه . فمثلا نجد أن بعض الأدباء الرومانسيين قد كالى الثناء للقرون الوسطى كنوع من الهروب من ضغوط المجتمع الصناعى الجديد . ففى ألمانيا - مثلا - اتجه الرومانسيون ، فى سخطهم على ما يصحب التطورات الاجتماعية من تقلبات ثورية ، لا الى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار . وأدرك هاينه ما فى ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الواقع المعاصر فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الانانية الشائه الذى يروونه قابعا فى كل مكان ، هما اللذان دفعا فى أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية فى ألمانيا - على شرف مقاصدهم - الى الاحتفاء من الحاضر بالماضى والى الدعوة للعودة الى القرون الوسطى » .

ويقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن الرومانسيين الألمان رفضوا الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم . لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا طويل الأمد ، بل لا بد لهذا الموقف - حتى يكون مثمرا فعلا - أن يصبح إيجابيا . هذه الإيجابية لا بد أن تكون فى نهاية الأمر دفاعا عن واقع جديد لا بد أن يحل محل القديم . لكن الرومانسيين الألمان لم يستشفوا ملامح هذا الواقع الجديد ، ولذلك حاولوا الهروب الى الماضى الاقطاعى بعد تبرئته عما لصق به من العيوب . واستطاعوا فى أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الإيجابية التى ضمها الماضى فى مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها فى الواقع

الراهن ، كتلك الرابطة الوثيقة بين المستهلك والمتج أو الحرق أو الفنان ، وتلك البساطة في العلاقات الاجتماعية ، والشعور بالترايط الجماعى ، وذلك التكامل فى الشخصية الانسانية الراجع الى تقسيم للعمل أكثر استقرارا وأقل تفتتيا . غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرتت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة الحياة الصناعية المعقدة التى كانوا محقين فى نقلها .

وهكذا تختلف نظرة الأدباء والمفكرين الى الماضى اختلاف بصمات الأصابع ، لكنهم يتفقون جميعا فى أنه طاقة كامنة فى كيان الانسان وفى كيان المجتمع على حد سواء ، ويمكن أن تصبح طاقة ملبية مدمرة أو قوة إيجابية مشمرة ، هى فى النهاية من صنع الانسان وليست حقيقة مطلقة لا تقبل التغير أو التبديل . وكان الأدب أسبق من كل فروع المعرفة الانسانية فى مساعدة الانسان كى يكتشف الأبعاد الحقيقية للماضى .

٢٢ - المرأة

كانت قضية المرأة كمضمون فكري من القضايا التي فرضت نفسها بقوة ووضوح على الأدب العالمي منذ أن تبلورت ملامحه وواكب المسيرة الحضارية للإنسان . ذلك أن الدور الذي لعبته المرأة كان دورا عالميا وتاريخيا في الوقت نفسه ، وبدأ في الأدب مع بدايته منذ هوميروس ويوريبيديز حتى عصرنا هذا . وكانت الخصائص التي شكلت دور المرأة متشابهة تشابها فريدا على مر العصور وفي مختلف البقاع ، مما يدل على أن المرأة كانت تفكر تفكيراً غريزيا بعيدا عن التقاليد المحلية المؤقتة .

ويمكن تتبع بدايات دور المرأة في الحكايات الدينية والسير الشعبية والأساطير الإغنية منذ ألف عام قبل الميلاد ، وكيف تأثرت هذه الأشكال الأدبية البدائية بفكرة حواء كمصدر للأغواء والحطية لأنها هي التي أغرت آدم على التهام التفاحة فكانت النتيجة أن طرد من الجنة وحكم عليه بالشقاء والكدر في سبيل قوته اليومي . ثم جاء الأدب الإغريقي وخاصة في ملحمة الإلياذة والأوديسا لهوميروس ومسرحيات يوريبيديز ، ليطور شخصية المرأة كشريكة للرجل في كفاحه ، بل وليجسد ثورتها ضد الرجل ، تلك الثورة التي بلغت قممتها لأول مرة في تاريخ الأدب العالمي في مسرحيات يوريبيديز ، والتي تجسدت في شخصية ميديا التي تصرخ في المسرحية التي عرفت باسمها ، قائلة :

« يقول الرجال إننا معشر النساء قد كتب علينا أن نقيم في عقر دارنا لأنه لا حياة لنا خارجها ، في حين كتب عليهم « الرجال » أن يواجهوا الموت بين أسنة الرماح ، باللمحمة . إن على استعداد أن أخوض حومة الوغى ثلاث مرات عن أن أتحمل متاعب الحمل والولادة مرة واحدة فقط . »

ولعل السبب في إهمال النقاد والجمهور لمسرحيات يوريبيديز فيما بعد يرجع إلى عدم تعودهم على فكرة المرأة الجريئة التي تعبر عما يجول بداخلها بكل صراحة . فالمرأة في نظرهم

لم تعد هذا المخلوق الشاعرى المرفف الذى خلق أساسا لمتعة الرجل وخدمته ويجب ألا يتعدى دور المرأة هذه الحدود . ولذلك كانت ميلديا فى نظرهم امرأة وقحة لا تعرف حدودها وليست بظلة من بطلات تحرير بنات جنسها من استعباد الرجل .

ومع انتشار المسيحية فى عصورها الأولى تحولت المرأة إلى رمز للأغواء الذى قد يؤدى إلى الخطيئة ، ولذلك كان عليها أن تقبع فى عقر دارها وأن تحتشم حتى لا تكون سبب عثرة للرجل . ومع سيطرة الشعور الدينى فى العصور الوسطى أصبحت المرأة تفتخر برمز العذراء مريم لأنها تنتمى إلى بنات جنسها ، واكتسبت المرأة تلك المسحة من الطهارة والبراعة والعفاف التى نجدها فى القصص التى ساد فى القرن الحادى عشر من أمثال « حلوة الزهرة النقية » التى تأثرت لحد بعيد بكتاب الشاعر اللاتينى أفيدوس « فن الحب » وفى هذه الحدوة تكمن مبادئ الحب المثالى الذى عرف بالبرقنسى فى ذلك الوقت ، وهو الذى أدى بدوره إلى أدب القروسية الذى يحيل المرأة إلى معبودة يتشرف الفارس بالتضحية بحياته من أجلها وفى سبيل ابتسامة من وجهها الملائكى .

وهذه الروح الرومانسية هى التى تشكل نسج معظم أشعار الشاعر الايطالى دانتي الذى تقوده فيها بياتريس معبودته عبر الجنة . وهى نفس الروح الموجودة فى قصص بوكاتشيو برغم أنها تزخر بالجنس والحب الصريح . أما الحياة الكاملة فى نظر الشاعر دانتي والقصص بوكاتشيو فتكمن فى دفاع الانسان عن ثلاث قضايا مقدسة : الوطن والحياة والفضيلة ، وهى مقدسات لا يمكن أن يخلو منها أى شعر رفيع . ولكن القصص الشعبي الذى كتبه شعراء مجهولون فى تلك الحقبة فى إيطاليا يزخر بالاحتقار لحياة الجسد ومن ثم للمرأة ، بل إن هناك كوميديات مجهولة المؤلفين تضحك وتسخر من الرجال الذين يجعلون من المرأة هدفا أساسيا فى حياتهم . ويرجع هذا الانقسام فى النظرة فى فترة زمنية واحدة بين الفن الكلاسيكى والفن الشعبى إلى النظام الاقطاعى الذى باعد بين الطبقة الأرستقراطية المثقفة والطبقة الشعبية الكادحة .

وكان بوكاتشيو الايطالى وتشوسر الانجليزى من أوائل الشعراء الذين ابتعدوا عن أدب القروسية الساذج الذى يحيل المرأة إلى مخلوقة شاعرية باهتة لا تفعل شيئا سوى انتظار حبيبها الفارس فى شرفة حصنها تحت ضوء القمر حتى يأتى بحصانه الأشهب ويختطفها عليه إلى وادى الأحلام حيث لا يوجد شيء سوى الحب والعطف والحنان والنظرات والقبلات . فقد تمكن بوكاتشيو من وضع المرأة فى قصصه على قدم المساواة مع الرجل ، فبدت مخلوقة واعية تفكر بعقلها كما تحس بقلبها وتنتظر إلى الرجل على أساس أنه انسان محدود الطاقة وليس كائنات أسطوريا . ونفس الروح تسرى فى أشعار تشوسر القصصية مثل « حكايات كانتربري » التى تزخر بتحليل نفسى للمرأة يعد الأول من نوعه فى تاريخ الأدب العالمى .

لكن في مواجهة هذا الأسلوب الواقعي المعقول عادت النظرة المثالية الساذجة بسبب انتشار الروح المسرفة في العاطفية ، والتي حمل لواءها الشعراء الجواله في أوروبا في القرن الثالث عشر ، والذين أسسوا مدرسة الشعر الغنائي الذي اكتسب اسمه من التفتي بالحُب والفروسية والمثالية والتضحية والاخلاص . والإنسان الذي لا يقنص المرأة لا يستحق أن يعيش . وأصبحت كلمة « رومانس » مرادفا لكل قصص الحب المسرفة في العاطفية والمثالية . ويعد رائد هذا الاتجاه الشاعر الايطالي سانزارو الذي كتب « أركاديا أو عالم المثال » عام ١٥٠٤ ، وتبعه الشاعر البرتغالي مونتيمير الذي كتب « ديانا اينما مورادا » ١٥٥٣ . ثم سادت نفس الروح الروائي الاسباني سيرفانتس وخاصة في روايته « امرأة من غلاطية » عام ١٥٨٤ . كما تأثر الشاعر الانجليزى جون ليلى بسيرفانتس في قصة « أويوفيس » عام ١٥٧٩ ، والشاعر الانجليزى فيليب سيدنى في « أركاديا » عام ١٥٩٠ . ويعد هذا التجمع الأدبي أول اتجاه في الأدب العالمي يلتزم بقضية المرأة وينصبها رمزا لكل المثاليات والمقدسات .

هذا بالنسبة للمرأة في القصص والروايات ولا نقول الشعر لأن كل الكتاب في ذلك العهد كانوا شعراء . وهذا بدوره ينسحب على المسرح الذي كان يكتب بالشعر أيضا . في هذه الفترة كان الكاتب المسرحي الاسباني لوب دى فييجا يجعل من المرأة محورا أساسيا تدور حوله معظم مسرحياته وليس مجرد قوة معوقة أو شخصية ثانوية . ويلاحظ الكاتب والناقد الانجليزى جون راسكين أن مسرحيات شكسبير تحتوي على بطلات فقط ، أما الأبطال من الرجال فليس لهم وجود مقنع . ويضيف قوله إن حب المرأة عند شكسبير هو ينوع الحياة والجمال ويدونها تصبح الحياة غير ذات معنى . والحب من أول نظرة هو نداء الجمال والحياة الخالي من تعقيدات المادة وقهود الانانية وتضخم الذات .

ولكن هذه الروح المنطلقة أصيبت بانتكاسة قصيرة المدى على أيدي البيوريتان أو المتطهرين الذين حكموا انجلترا بزعامة أوليفر كرومويل (١٥٩٩ - ١٦٥٨) لمدة عشر سنوات ، وأغلقت المسارح وكل دور اللهو والفن . ولكن عادت روح تقديس المرأة وإبراز فتنها كأقوى ما تكون في عصر الملك تشارلز الثاني ملك انجلترا عندما عاد من منفاه في فرنسا وخاصة في مسرحيات درايدن وكونجراف وشيريدان . وتظل نعمة الاهتمام بالمرأة في الارتفاع إلى أن تصل إلى أعلى درجاتها منذ صحيحة ميلديا في مسرحية يوريبيديز في روايات الكاتب الانجليزى نيكولاس راومن أمثال « الثابتة الفاتنة » عام ١٧٠٣ ، و « جين شور » ١٧١٤ . ويرغم أن البطلة في « الثابتة الفاتنة » تتمتع بحريات واسعة ، فانها تصرخ صرخة تذكرنا بميلديا عندما تقول :

« يا للعاسة بنات جنسنا ، إتهن مهيا تفلعن وتغيرن فلن يستطعن الخروج عن نطاق عبوديتهن للرجال . ولكن مهيا كان الأمر ، فقد خلقنا الله بشرا مثلهم ومنعنا نفس الروح

والعقل كى نثبت وجودنا فى هذا العالم ، وعلينا أن نحارب هذه الطاعة العمياء لهم ، وأن نعلن قيام عالم المساواة بيننا وبينهم .

وستجد أن هذا الصدى سيتكرر بعد ذلك عام ١٨٧٩ فى مسرحية الكاتب النرويجى هنريك إبسن « بيت الدمية » عندما يقول تورفالد لنورا بطلانة المسرحية : « لا يستطيع رجل يضحى بشرفه أو عودته من أجل المخلوقة التى يحبها » ، فترد عليه نورا بقولها : « لقد ضححت ملايين النساء بكل شىء من أجل رجالهن » وبعد قولتها هذه تنطلق خارج المنزل وتغلق الباب خلفها بحثا عن حريتها بعيدا عن سجن الزوج .

وعبر تاريخ المرأة فى الأدب العالمى كان الأدب المسرف فى العاطفية يسير موازيا لشخصيتها . أحيانا كان بمثابة الظل وأحيانا أخرى كان الواجهة التى نرى المرأة من خلالها . ففى انجلترا نجد هذا الظل ممثلا فى الروايات الانجليزية لورانس ستيرن وخاصة فى روايته « رحلة عاطفية » ، فى حين تحولت المرأة فى فرنسا إلى كل شىء فى مسرحيات كورن وتلميذه راسين فى مسرحية « أندروماك » . فالمرأة هى محور الحب والانتصار والجهد والتضحية والغداء ..

وقد أقبلت النساء فى فرنسا على مشاهدة تلك المسرحيات وتشجيعها وكان عددهن داخل المسرح يصل غالبا إلى ثلثى عدد الرجال . وفى انجلترا حدثت الظاهرة نفسها وخاصة فى عدد قراء الروايات ، فكان عدد القارئات يبلغ ضعف عدد القراء من الرجال ، ولذلك أسرف بعض الروائيين فى الاهتمام بالمرأة وتقديسها عما أحال أبطالهم من الرجال إلى صور شاحبة وباهتة أحيانا ومضحكة وتافهة أحيانا أخرى . وكان أول من أرسى تقاليد هذا الاتجاه الكاتب الروائى الانجليزى صامويل ريتشاردسون الذى أحال رواياته إلى رحلة فى قلب بطلاته وعقلهن ، أما شخصيات الرجال فكانت مجرد صدى لهذا القلب .

ولم يقتصر اهتمام المرأة بالرواية على القراءة والمتابعة والإطلاع النهم بل تعداه إلى تأليف الروايات ذاتها ، لأن المرأة أحست أنه مهما بلغت مقدرة الروايات على تصوير سلوكها وفكرها فإنها أقدر منه على تجسيد كيان بنات جنسها . وقد أرست تقاليد الأدب النسائى الروائية الفرنسية مادلين دى سكودرى التى عاشت القرن السابع عشر بطوله من عام ١٦٠٨ إلى عام ١٧٠١ وألفت سلسلة رواياتها المعروفة باسم « كليلاى » من عام ١٦٥٦ إلى عام ١٦٦٠ ، وقالت إن هدفها من هذه الروايات هو رسم خريطة نفسية واجتماعية لكيان المرأة ، وتبعتها فى هذا المجال الروائية الفرنسية ماري دى لافاييت (١٦٣٤ - ١٦٩٣) بسلسلة رواياتها المشهورة باسم « الأميرة دى كليف » عام ١٦٧٧ . ثم جاءت عميلة الأدب النسائى الفرنسى مدام دى ستال (١٧٦٦ - ١٨١٧) التى توارثت خلف الاسم المستعار « كورين » ، والتى تعد رواياتها بمثابة أول دراسة سيكلوجية لقلب المرأة عندما يتحقق للحب .

وكانت جرائها تتمثل في أنها سجلت غرامياتها الشخصية دون خجل كى تثبت لمجتمع الرجال الظلم الذى وقع على عاتق المرأة سنوات وقرون طويلة دون أية محاولة من الرجال لفهمها على حقيقتها ، ويبدو هذا واضحا في أشهر رواياتها « المرأة الناشئة » .

ولم يقتصر عدوى تأليف الروايات على الفرنسيات بل انتقلت إلى انجلترا حيث بلغت قمة الواقعية عند جون أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) وقمة الرومانسية عند الأختوات تشارلوت بروننى (١٨١٦ - ١٨٥٥) واميلى بروننى (١٨١٨ - ١٨٤٨) وآن بروننى (١٨٢٠ - ١٨٤٩) ، ثم الروائية ماري أن ليفانز التى اتخذت من « جورج اليوت » اسما مستعارا لها (١٨١٩ - ١٨٨٠) والتى أرست النظرة الروائية إلى المرأة على أسس فلسفية تجلت في المواجهة بين المرأة وعناصر الطبيعة وظروف المجتمع .

وجاء تشارلز ديكنز كى يؤكد أن الطعم الوحيد الذى يمكن أن يتذوقه القراء في أية رواية يكمن في قصة الغرام والحنان التى تتوازى مع الأحداث والمواقف الأخرى في الرواية ، لأن الحياة بدون قلب المرأة وحنانها لا قيمة لها بالرة . ولكن الرواى الانجليزى جورج ميريدث الذى عاصر ديكنز ومات في مطلع القرن الحالى أكد أن للمرأة عقلا أيضا بالإضافة إلى قلبها ، وأنه لكي تتمتع بوجودها الإنسانى كمخلوق متكامل لابد من هذه الخلطة السحرية بين عقلها وقلبها . ثم جاء القرن العشرون ومعه روايات وكاتبات مسرحيات جعلن من قضية المرأة شغلن الشاغل . نذكر منهن على سبيل المثال جوليان بيندا التى كتبت رواية « بلفيجور » عام ١٩١٨ والتى أكدت فيها أن علم الجمال المعاصر انما ينبع من المرأة بمقاييس جسمها الجميل وملامح وجهها الجذاب وروحها العذبة المطلقة وقلبها المتدفق بالحُب والحنان .

ولكن يظل إيسن وبرنارد شوفى طليعة الكتاب المسرحيين الذين جسدوا في مسرحياتهم الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية والجنسية لقضية المرأة منذ الربع الأخير من القرن الماضى حتى الآن . ولم يقتصر أثر إيسن على الترويج وحدها ، أو شوفى انجلترا وحدها ، بل امتد ليشمل العالم الغربى كله . بل إننا نجد أثره في كتابات المفكرين العرب من أمثال سلامة موسى والعقاد وغيرهما .

ويبدو أثر إيسن على شو فى رفضه لكل الاتجاهات التقليدية التى اعتنقها المجتمع الفيككتورى حول قضية المرأة التى كانت مجرد أداة لإدارة شئون المنزل وتربية الأطفال واشباع رغبات زوجها في النهاية ، وبعد العاصفة التى أحدثتها مسرحية إيسن « بيت النعمة » أدرك شو أن وضع المرأة في المجتمع لا يزيد في درجته على وضع العبيد ، وأنها إذا أرادت تحرير نفسها فعليها أن تقوم بواجبها تجاه نفسها أولا ثم تجاه الآخرين ثانيا ، ولابد لها أن تتخلص من أساليب الاغراء الرخيصة التى تصطنعها لكسب ود الرجل ، ولكى تحرر المجتمع من

كل السلبيات التي تتور كيانه ، لابد أن نحرر المرأة أولا ، وأن نحصل على حريتها المساوية لحرية الرجل . ولذلك فمن حق المرأة الجديدة التي يجسدها شو في مسرحياته ، الحصول على نفس الحقوق وأداء نفس الواجبات التي يقوم بها الرجل لأنها شريكته في الحياة . من هنا كان احتقار نساء شول للرومانسية والأوهام التي ضرين بها عرض الحائط . وبدلاً من الحالات الحائلة التي تحيط بالبطلات التقليدية وجدنا احساساً بالمسؤولية ومقدرة على تطوير النظرة تجاه أمور الحياة ، وثقة في النفس لا حدود لها ، وإصرار على الهدف بصرف النظر عن الاعتبارات الاجتماعية العقيمة . ولم تعد المرأة تبحث عن السحر والغموض والفتنة والأغراء الجسدي ، ذلك لأن نساء شو لا يحترمن الرجل الذي يبحث فقط عن هذه الصفات والخصائص في المرأة لأنها تدل على ثقافته التي تقنع بالمظاهر والسطحيات . بل إن المرأة في معظم مسرحيات شو كانت تأخذ في يدها زمام المبادرة وتطارد الرجل الذي يهرب منها مذعوراً . فقد آمن شو بأن نظريته في « دفعة الحياة » ومفهومه « للمرأة الجديدة » وجهان لعملة جديدة هي المجتمع المتطور والإنسان الجديد .

ولا شك أن أثر كل من إيسن وشو امتد لمعظم كتاب المسرح العالمي بدليل أن الشخصيات النسائية التي وردت بعد ذلك في الأعمال المسرحية والروائية تبدو مختلفة اختلافاً جلياً عن الشخصيات التي سادت الأدب العالي حتى الربع الأخير من القرن الماضي . ولا غرو في ذلك فالمرأة كانت وستظل محوراً من المحاور الرئيسية التي يدور حولها الأدب الأنساني .

٣٣ - المستقبل

كان المستقبل المجهول دائما مثيرا للمخاوف منذ أن بدأ الإنسان حياته على هذه الأرض . ولم تكن كذلك نظرة الإنسان إلى ماضيه ، لأن الماضي وقعت أحداثه وتكشفت ، فلا غرابة أن كان الماضي موضع أمن وطمأنينة ، ومن هنا أيضا كان حنين الإنسان إليه كليا اجتاحت مخاوف المستقبل . فهو يرى في ذكريات الماضي والأحاسيس التي يثيرها ملجأ من نذر الشر التي قد يجلبها المستقبل معه . وهذا يفسر لنا كثرة الداعين إلى العودة إلى الماضي ، بدل المغامرة في عالم مجهول العواقب . ولكم اشتدت رغبة الإنسان في كشف الغطاء عن مستقبله ، ولم يكن بين يديه علم يركن إليه ، فلجأ إلى حاسب النجوم ، وقرأ الكف ، وضارب الرمل ، وفتاح الودع وغير هؤلاء من الدجالين والمشعوذين . من هنا كان الدور الريادي الذي قام به الأدب الأنساني في محاولته استلهاهم ملامح المستقبل من خلال القدرة على التخيل والاستنباط ، مستخدما منهجا منطقيا وعلميا إلى حد كبير . فلم يكن التنبؤ الأدبي رجما بالغيب بدليل أن بعض الأدباء - من أمثال الفرنسي جول فيرن والإنجليزى ه . ج . ويلز - قد بلغ من دقة الحساب حدا يلفت النظر في عملية وصول الإنسان إلى القمر ، وحدد لذلك تاريخا تاد أن يكون هو التاريخ الذي حدث فيه هذا الوصول . وكان منهم من توقع انهيار الاقتصاد البريطاني وتحلل الامبراطورية البريطانية ، وحدد لهذا كله تواريخا توشك أن تطابق ما حدث بالفعل .

وفي الأدب الكلاسيكى القديم قامت الساحرات والعرافات بلور حيوى في عملية التنبؤ بالمستقبل وخاصة بالنسبة للأبطال الملحميين والتراجيدين . وعند أديب عظيم مثل شكسبير كانت الساحرات في تنبؤها بالمستقبل تجسد الطموح الحقيقى الذى ينشأ البطل من داخله ، ويدفعه دفعا إلى مصيره المحتوم . فلم تكن الساحرات في مسرحية « ماكبث » مثلا سوى تجسيد لما يعتمل داخل ماكبث وما ينوى تنفيذه بالفعل . ومن هنا كان التنبؤ بالمستقبل مجرد حيلة درامية يبلور بها الكاتب شخصيه بطله . أما في معظم الملاحم والمآسى

المشهورة فكان العرافون يلعبون دورا خطيرا في نوعية القرار المصيري الذي يمكن أن يتخذه
الباطل ، ويؤثر - ليس على مستقبله هو فحسب - بل على مصير أمته كلها .

ومن أشهر الروايات الرائدة في مجال معالجة المستقبل رواية « النظر إلى الخلف من عام
٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ » للروائي الأمريكي ادوارد بيلامي الذي قدم فيها خطة أو برنامجا
محددا من أجل تحسين الواقع عن طريق استشراف أفاق المستقبل . فقد كتبها عام ١٨٨٨
وكانت عينة على عام ٢٠٠٠ ، وفيها يحكي قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح
فوجد نفسه في يوتوبيا مستقبلية أو عالم مثالي لا يمت إلى عالم الواقع بصلة ، والرواية كلها
سرد لهذا العالم الودى الجميل ، وتسير أحداثها من عام ٢٠٠٠ إلى عام ١٨٨٧ ، أي في
تجاه مضاد لتيار الزمن . ونجحت في وقتها نجاحا باهرا ومازالت تقرأ حتى الآن ونحن
نقترب من عام ٢٠٠٠ . وقد حاول عشرات من الروائيين تقليد بيلامي في خلق يوتوبيا في
رواياتهم ، ولكن رواية بيلامي ظلت الرائدة في مجالها لدرجة أنها كانت السبب في تأسيس
الحزب القومي الأمريكي الذي تبني مبادئ بيلامي الاشتراكية التي ترفض قيام المجتمع
الجديد بأسلوب كارل ماركس . وقد قال الناقد هيرود براون في مقدمته لطبعة « النظر إلى
الخلف » التي صدرت عام ١٩١٧ أن بيلامي نادى بضرورة قيام المجتمع التعاوني ولكن على
الطريقة الأمريكية البحتة التي لا يمكن أن تتجاهل الكيان الفردي للإنسان .

كان الصديق الفني رائدا لبيلامي سواء في كتاباته أو تصرفاته . فقد كان يعتبر المستقبل
أمانة بين يدي الأديب الذي يجب أن يجعل من أدبه مرآة لهذا المستقبل . فعل الرغم من أن
دور النشر حاولت اغراقه بالأموال حتى يتغاضى عن مبادئه فانه ظل حريصا عليها ، ونحاض
حملات صحفية عنيفة على مدى عشر سنوات من أجل نشر أفكاره . وفي عام ١٨٩٧ كتب
دراسته النظرية عن مفهوم « المساواة » عنده وألحقها بروايته وتضمنت نقدا اقتصاديا جريئا
لنظام الاجتماعي القائم على حساب الأرباح بصرف النظر عن الإعتبارات الإنسانية .
وقد أثرت آراء بيلامي على كثير من المفكرين الذين أتوا من بعده ، ووضعها في الاعتبار
معظم المشرعين الاقتصاديين . أدى هذا بدوره إلى أن كثيرا من نبوءات بيلامي قد تحققت ،
عما يؤكد دور الأديب في تشكيل ملامح المستقبل .

ومن الواضح أن المضمون المستقبل عند بيلامي قد طغى ثلما على الشكل الفني في
روايته فلم يلتفت إليه النقاد . لكن هذا لا يعنى أنها كانت خالية من الجوانب الجمالية .
فقد نجح بيلامي في خلق جو مميز لروايته استطاع به أن يحتوى وجدان القارئ وعقله .
وعلى الرغم من أن الخيال البحث كان المادة الخام التي استقى منها مضمونه ، فإن الرواية
كانت زاهرة بالاسقاطات على الحياة المعاصرة مما جعلها مزيجاً من المثالية والواقعية في الوقت
نفسه ، مما منحها خصوصية فكرية وفنية حافظت على حيويتها حتى الآن . من هنا كانت

المكانة التي يتمتع بها ادوارد بيلامي سواء في مجال الرواية أوفى ميدان الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

وحدثت في العشرينيات من هذا القرن ، أن اضطلع ناشر انجليزي بمشروع طموح ونافع ، وهو أن طلب من مائة عالم وباحث وأديب ، أن يتعاونوا على اخراج عدة كتب - كل في فرع تخصصه - تصور ما سوف تكون عليه حياة الناس بصفة عامة ، وفي انجلترا بصفة خاصة ، بعد خمسين عاما من ذلك التاريخ . وكان يعتقد أن تقديم هذه الصورة المستقبلية يتيح لكل من يهجه أمر أن يتدبره قبل وقوعه ، وكان المقروض أن يدخل هؤلاء المؤلفون في حسابهم ما عساه أن ينشأ خلال تلك الفترة من عوامل تؤثر في تشكيل الصورة المراد تصويرها . وبعد مرور خمسين عاما على صدور هذه المجموعة المثيرة من الكتب ، كتب كاتب منهم في عام ١٩٧٤ تحليلا لما احتوت عليه تلك المؤلفات المستقبلية ، واكتشف من مقارنة صديق البحوث النظرية بالواقع الفعلي ، قلدا كثيرا من التطابق لم يكن أحد من هؤلاء العلماء والأدباء أنفسهم يتوقعه .

ويبدو أن الروائي الانجليزي أولميس هكسلي حين رسم صورة المستقبل فيها بعد ١٩٨٠ ، في روايته « عالم جريء طريف » ، كان قد استوحى تلك المؤلفات ، وتأثر بوجهة نظرها التي رأى منها مصير الانسان ، في ظروف الحياة الجديدة المتوقعة ، كيف ينتظر له أن يكون . والغريب أن الأحداث التي تنبأ هكسلي بوقوعها عندما كتب روايته في عام ١٩٣٢ ، وقعت بالفعل في عام ١٩٧٤ عندما تم تكوين جنين آدمي خارج رحم الأم . ففي هذه الرواية يصور لنا هكسلي عالما يسوده ما يسميه المفكرون « التناسل العلمي » وأحيانا يسمونه « الهندسة الوراثية » ، وهي إنتاج المخلوقات طبقا لتصميم مسبق . فنجد الانسان ينقسم إلى فصائل أ ، ب ، ج ، د ، كل منها تنقسم إلى رتب ، أما الحب فممنوع ، ويسمح بالعلاقة بين الرجل والمرأة بشرط ألا تؤدي إلى الانجاب ، فالانجاب لا يكون الا طبقا « للخطة » . والأسرة بطبيعة الحال شيء لا يوجد الا في مناطق يعزل فيها المتخلفون الذين مازالوا يتناسلون بالطريقة المخجلة التي كانت تحدث في الماضي .

وفي آخر رواية كتبها هكسلي بعنوان « الجزيرة » تخيل عالما مستقبليا يعيش في إحدى جزر المحيط الهادى ، كما تصور أن الوسائل التكنولوجية نفسها التي جعلت من « العالم الجريء الطريف » جديا ، يمكنها أن تجعل من « الجزيرة » نعيما إذا اختلف الهدف الذى من أجله تستخدم هذه الوسائل . فالجزيرة عالم جنيدي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى . فيها يعيش الناس في سعادة كاملة ، لا فقر ولا جنون ولا حروب ولا تصف ولا ظلم . إنهم جميعا يتمتعون برؤية صور خيالية تفوق الحقيقة . لكن اللجنة تنقلب إلى جحيم عندما يأخذ صحفييها ويكتشفها ويقدمها للعالم . فقد تسبب هذا الصحفي في دمار هذه اللجنة

الصغيرة وذلك بانضمامها إلى العالم المرعب الذى تعيش فيه اليوم . وهكذا طمست ملامح هذه الصورة المشرفة التى كان من الممكن أن تحدد معالم مستقبل أفضل للبشرية جمعا .

هناك أيضا رواية رائدة أخرى للروائى الانجليزى جورج أورويل كتبها فى عام ١٩٤٩ وصور فيها مستقبلا مربعا للبشرية إذا سارت الأمور على ما هى عليه . عنوان الرواية « ١٩٨٤ » ويطلقها يدعى وينستون سميث الذى يعمل فى « قسم التسجيلات بوزارة الحقيقة » . وفى طريقه إلى عمله كان يرى فى كل ركن على طول الطريق صورة لامعة لوجه مفناطيسى ، كتب تحتها التعليق التالى : « الأخ الأكبر يراقبك » . وكانت هناك وزارات أخرى هى وزارة السلام (المختصة بالحرب - هكذا كان التفكير المزدوج) ، ووزارة الحب (المختصة بحفظ القانون والنظام) ، ووزارة الوفرة (المختصة بالاقتصاد) . وكان سميث يعمل فى أجهزة عو أو تحريف الماضى . وكانت شاشات التليفزيون تسجل كل كلمة وكل حركة لكل مواطن تقريبا .

وكانت هناك « دقيقتان للكره » كل يوم ، حيث تصرخ الجماهير موجهة اللعنات والسباب إلى صور المسجونين المتهمين بمعاداة النظام . وكان الأطفال يديرون على الوشاية بأبائهم لآى أعمال أو كلمات غير سليمة ، ثم ينضمون إلى فرق الجواسيس عندما يبلغون السادسة من العمر . وحتى اللغة لم تسلم من التحريف والمحو . فقد كان لسميث رفيق يدعى سيم وهو عالم فى فقه اللغة ، يعمل فى الطبقة السابعة عشرة لقاموس اللغة الجديدة ، وقد خاف سميث على صديقه لأنه كان ذكيا حكيما أكثر مما ينبى . وكانت اللغة الجديدة التى سوف تصبح اجبارية فى عام ٢٠٥٠ ، تهدف إلى محو الكلمات ، وانقاص مجال الفكر . فقد كانت كلمة « سىء » فى اللغة القديمة تعنى « ليس حسنا » فى اللغة الجديدة ، وأصبحت « حسن جدا » تساوى « حسن فوق العادة » . وهكذا عندما يحل عام ٢٠٥٠ يكون أدب الماضى قد « ترجم » إلى اللغة الجديدة ، وبذلك يختفى الأدب القديم تماما لاختلاف الدلالات والألفاظ فى وقت واحد . وكان « التبخير » عقاب كل من تسول له نفسه مقاومة هذا الاتجاه الجارف ، أى أن يتحول إلى بخار ويتلاشى تماما .

وكانت مشكلة سميث أن متاعبه الخاصة كانت تقفله إلى حد بعيد . لقد تذكر زوجته كاثارين المترنمة الباردة التى اختفت منذ زمن طويل وربما تكون قد بخرت مثل والده . وذات يوم لمح سميث الفتاة ذات الشعر الفاحم التى تعمل فى « قسم القصص الخيالية » وهى تقترب منه ، فزاد خوفه منها . وكانت ذراعها ملفوفة بعصابة مدلاة من عنقها . ثم تعثرت الفتاة وسقطت على الأرض ، وبينما كان يساعدها على النهوض دفعت بورقة فى يده ثم اختفت . لقد أخرج الورقة وقراءتها خوفا من أن تكون الرسالة علامة « بشرطة الفكر » ، وأخيرا قرأ الكلمة الوحيدة التى حوتها الرسالة : أحبك . انهال عليه سيل من

المشاعر : الهجة ، الخوف من الحب ذاته ومن البوليس ، الفضول الجنسي فيما يختص بالفتاة ، والحلمى خوفاً من فقدانها .

وأخيراً استطاع أن يجلس معها بطريقة خفية خشية أن تشك السلطات ، وتبادلا بعض الأسرار ، وأعطته تعليمات عن كيفية الوصول إلى شجرة معينة في حقل منعزل حيث تمت اللقاءات . وتوثقت العلاقة بين سميت وجوليا - إذ أنها باحت له باسمها - وأدركت أنه أحد « اللامتمنين » وأنه ضلهم . وكم كان سعيداً بمقتها للحزب ! وكم كانت ذكية لأنها تحيا هذه الحياة المزوجة : أصالة ثورية في الظاهر ، ومتعة شخصية في الخفاء . وتتابع اللقاءات المختلفة ، وحافظا الاثنان على القواعد البسيطة للحزب ، حتى يتمكنوا من انتهاك القواعد الصارمة سرّاً . فالحزب كالقدر لا يمكن الفكاك منه ، كما أنها لم يعرفا عالم ما قبل الثورة . وكانت جوليا تتحدث إلى سميت بكل حيها الجارف للحياة ، على الرغم من أنها نبتات بأن « بوليس الفكر » سوف ييخرها يوماً ما .

وبالفعل يتم القبض عليهما . ويسجن سميت في وزارة الحب ، في زنزانة عالية ، خالية من النوافذ ، مكتظة بالسجونين . وكان المجرمون العاديون يتمتعون ببعض الحرية في الحركة ، لكن « السياسيين » مثل سميت كانوا يعاملون كما لو كانوا نفاية . وبعد مراحل التعذيب الرهيب الذى مر به سميت بدأ يعترف تدريجياً بجرائم وهمية لم يرتكبها . ثم تم تدريبه تحت التعذيب على مسح الحقيقة أولاً ، ثم على تصديق أكاذيبه ثانية ، كما تعلم تشويه ذكرياته الخاصة . وعندما بلغ التعذيب درجة لا تحتمل صرخ : « عذبوا جوليا . لا تعذبوني ! لست أعياً بما تفعلون بها » . وبعد أن أفرج عنه جلس في مقهى حيث ظهرت جوليا ، واعترف كلاهما بأنه خان الآخر . وانطفأت الشعلة المثقلة داخلهما لكنها انفقا على أن يتقابلا مرة أخرى .

وفجأة دوى صوت التفير معلنا أنباء « النصر » ، أعظم نصر في التاريخ البشرى . وشعر سميت بالفرح وهو جالس في حلمه السعيد فقد تمكن أخيراً من تحقيق النصر على ذاته عندما أدرك مدى حبه العميق « للأخ الأكبر » . وتنتهى الرواية بهذه اللمسة السعيدة المأسوية المتشائمة التى تكمل صورة المستقبل المرعب للبشرية عندما تقع تحت وطأة الحكم الشمولى الفاشى . وسواء أكان الأديب متضافلاً أو متشائماً في تصوره لمستقبل البشرية ، فإن ما يميّز هنا صدقه الفنى وحرصه على تقديم مرآة للناس حتى يروا مصيرهم المحتمل على حقيقته .

٢٤ - الواقع

يشكل الواقع المعاش المصدر الرئيسى لكل المضامين الأدبية دون استثناء . وحتى الأدباء الذين يعتقدون أن الخيال الصرف هو منبع الإبداع الأدبي عندهم ، لابد أن يدركوا أن الخيال ليس سوى إعادة صياغة للواقع بحيث يراه الناس في ضوء جديد وكيان متسق . إن الأديب لابد أن يتحكم في الواقع ويحوّله إلى ذكرى ثم يحول الذكرى إلى تعبير ، والتعبير إلى بناء ، أى يحول المضمون إلى شكل . فليس الانفعال بالواقع كل شيء بالنسبة للأديب . بل لابد له أن يعرف كل أسرار فنه ويجد متعة فيها . ويجب عليه أن يفهم القواعد والأشكال والحدود والأساليب التى يمكن بها ترويض الواقع واخضاعه لسلطان الفن .

ومن صفات الأدب بصفة خاصة والفن بصفة عامة أنها طاقه يكمن في أعماقها التوتر والتناقض والصراع . فهى لا تصدر فقط عن معاناة قوية للواقع ، بل لابد لها أيضا من عملية تركيب ، ومن اكتساب شكل موضوعى . وما يبدو من حرية الأديب وسهولة أدائه إنما هما نتيجة لتحكمه في المادة التى يقلعها له الواقع . لقد قال أرسطو إن وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات من خلال إثارة احساس الخوف والشفقة بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورشى أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ويتسلق فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتا قيود الواقع وأعباءه . إن أسر الفن تختلف عن أسر الواقع ، وهذا الأمر المؤقت الرقيق هو مصدر المتعة أو الغبطة التى نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأسويا .

وقد كتب برتولت بريشت عن هذه الخاصية في الفن التى تحرر نفس الانسان فقال :

« إن مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعة الفهم والإدراك . ويجب أن يدرجهم على الاغتياب بتغيير الواقع . لا يكفى أن يسمع متفرجوننا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاعتباط بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف

يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع . ويكل النصر الذى يستشعره الفائز على الطغيان » .

وفى هذا العالم الذى نعيش فيه كالغريباء ، لابد من عرض الحقيقة الواقعية بأسلوب آسر ، وفى ضوء جديد ، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الواقع وملايساته حتى نراه بأسلوب موضوعى . وعلى العمل الفنى أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات . إن المسرح — كما يراه بريشت — ينبغي أن يعالج القواعد التى يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد مؤقتة قابلة للتطوير والتغيير وذلك حتى يدفع المتفرج إلى عمل شئ أكثر إيجابية من مجرد المشاهدة ، ويحفزه إلى إعمال فكره مع المسرحية ، ثم فى النهاية إلى إصدار حكمه على القضية المطروحة وبذلك يشارك فى تغير الواقع بطريقة أو أخرى .

ويقول إيرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » إن كل فن هو وليد عصره وواقعه ، وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى واقع تاريخى محدد ، ومع مطامع هذا الواقع . لكن الفن يضى إلى أبعد من هذا المدى فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة بواقع مؤقت لحظة من لحظات الانسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل لهذا الواقع . فتاريخ الواقع الانسانى ليس مجرد طفرات وتناقضات وإنما هو أيضا اتصال واستمرار .

إن الواقع الراهن يحتفظ فى داخله بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، فى حين أنها تحدث أثرها دون أن ندرك أبعادها فى معظم الأحيان ، وعلى حين غرة تطفو إلى السطح وتصبح هى الواقع الفعل . فليس من قبيل الصدفة أن تعود أوروبا الغربية اليوم — وقد تخلت عن النزعات الانسانية وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب إليها قوى غيبية خارقة — أن تعود إلى عصر ما قبل التاريخ ومعارفه من خوارق ، وأن تلجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفى وراءها مشاكلها الواقعية .

من هناك كان انطلاق الأديب من الظروف المؤقتة للواقع الراهن إلى الجوهر الانسانى الذى لا يختلف باختلاف الزمان أو المكان . فمتلا يرى الأديب أن فكرة الحرية ، وإن كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعى معين ، فهى مع ذلك تتحول إلى فكرة كلية شاملة . كذلك الأدب فإنه يمكن وليد عصره ، فهو يضم قسما ثابتة من قسما الانسانية . ويقدر ما صور هوميروس واسكيلوس وسوفوكليس الظروف الواقعية لمجتمع قائم على العبودية بقدر ما اكتشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الانسان ، وسجلوا فى شكل فنى صراعه مع الواقع وأشواقه إلى واقع جديد ، وألحوا إلى إمكاناته غير المحدودة ولذلك ظلت أعمالهم حية بل ومعاصرة : بروميتيوس يحمل الشعلة إلى الأرض ،

أوديسيوس في تجواله ثم في عودته . مصير تتالوس وبينه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا ويتعامل مع واقعنا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر في الإنسانية على الدوام .

إن الفن أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة . وكان الفن والأدب والعلم والفلسفات الغيبية جميعا كامنة في السحر ، ثم أخذ الدور السحري للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره في كشف العلاقات الاجتماعية وفي تنوير الناس في مجتمعات سيطر عليها الظلام ، وفي معاونة الناس على ادراك الواقع الاجتماعي وتغييره . فلم يعد في الامكان استخدام الأسطورة والحرافة في تصوير الواقع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية . فالواقع المعاصر يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا ، يحتم الخروج من القوالب الجامدة التي عرفتها العصور الماضية المؤمنة بالعامل السحري ، إلى أشكال أكثر تفتحاً وأشمل ووعيا كالأشكال التي اتخذتها الرواية مثلاً .

ولكن سواء أكان الأدب أو الفن مهبطاً أم موقظاً ، ملقياً بالظلال أم غامراً بالضوء فإنه لا يمكن أن يكون وصفاً تقريرياً للواقع . إن وظيفته دائماً أن يحرك الانسان في مجموعه ، أن يمكن « الأنا » من الاندماج في حياة الآخرين ، ويضع في متناول يدنا ، ما لم تكن ويمكن أن تكونه . ولذلك يرى بريشت أن المسرح في تعامله مع الواقع لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما بل يلجأ أيضاً إلى المشاعر والأيحاء ، فهو لا يكتفى بمواجهة الجمهور بالعمل الفني ، بل يتيح له النفاذ إلى داخل هذا العمل . وإذا كانت وظيفة الأدب الأساسية بالنسبة لبعض الأدباء الثوريين الذين يستهدفون تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر ، بل التنوير والحفز إلى العمل ، فإن هناك في الأدب بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماماً ، لأن الأدب بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فناً على الإطلاق . والفن بصفة عامة لازم للانسان حتى يفهم الواقع ويغيره ، وهو لازم أيضاً بسبب هذا السحر الكامن في طبيعته الجوهرية .

والعلاقة بين الأدب والواقع علاقة جدلية بطبيعتها ، وهي علاقة توضح مدى زيف ما يسمى بأدب الأبراج العاجية . فالأدب الذي يرى أن عمل لا تفهمه سوى طائفة أوفئة خاصة تتميز بمغفيرة أو دراية خاصة ، تجعلها متميزة عن باقي المجتمع ، هذا الأدب لابد أن يلحق ضرراً بالغاً بمهمته الحقيقية . ولو كان المراد هو تعبير الأدباء بالفعل عما يشعر به الجميع في الواقع لكان معنى هذا هو وجوب مشاركتهم للآخرين في انفعالهم . فمن الواجب أن تكون تجاربهم أو الاتجاه الذي يعبرون به عن الواقع ، من نفس تجارب الأشخاص الذين يأملون العثور على جمهور متلوقين من بينهم . ولو ألفوا من أنفسهم صفوة خاصة لكان معنى هذا أن تصبح الانفعالات التي يعبرون عنها هي انفعالات الصفوة . وعاقبة ذلك أن يقتصر فهم عملهم على زملائهم الأدباء . وهذا ما حدث إلى حد كبير خلال القرن التاسع عشر عندما بلغ انعزال الأدباء عن باقي البشر ذروته .

لقد مر عهد على الروائيين كانوا لا يشعرون فيه بالراحة إلا إذا كتبوا قصصا عن حياة القصصيين لكن أحداثها لم تكن تصادف هوى إلا في قلوب القصصيين الآخرين . وتحملت هذه الحلقة المفرغة بوضوح عند بعض الكتاب الأوربيين من أمثال أناتول فرانس ودانتيرو اللذين كثيرا ما بدت المضامين التي عالجوها مقتصرة على أحداث زمرة منعزلة من أهل الفكر والأدب . وبذلك أصبحت الحياة المشتركة التي نعيشها هذه الجماعة الأدبية نوعا من البرج العاجي المنعزل تماما عن أرض الواقع . فهم مسجونون فيه لا يقدرون على التفكير أو الكلام إلا عن أنفسهم ، كما يقتصرون فيه على استماع بعضهم إلى بعض . ولم يقتصر الأمر على هذا بل ظهرت نزعة عند كل أديب إلى إنشاء برج عاجي خاص به كي يحيا لا في واقع من ابتكاره في عزلة عن العالم العادي الذي يحيا فيه الآخرون بل أيضا عن العوالم المناظرة التي أنشأها الفنانون الآخرون . وهذا أمر من شأنه أن يصيب الفن بالوهن والخرال لأنه يقطع عنه شريان الحياة المتدفقة من أرض الواقع .

ولكن لا يهم إذا كان الأديب يعيش واقعا محدودا أو حياة رحيبة وإنما المهم أن تكون للتجربة الواقعية التي يعبر عنها قيمتها الفنية . فحين أوستن التي نشأت وترعرعت في جو القرية وثرثرتها استطاعت إبداع فن عظيم من الانفعالات التي تتولد في هذا الواقع برغم محدوديته . وهذا الإبداع العظيم يرجع إلى أن الأديب يتعمق واقعه المحدود إلى أن يصل إلى حقيقة الجوهر الانساني الكامن في أعماقه والذي لا يختلف كثيرا عن الجوهر الانساني الذي يعثر عليه الأديب في الحياة الرحيبة المطلقة الشاملة .

وهناك بعد آخر لفهم الواقع في الأدب يتمثل في وعي الأديب بنوعية جمهوره الذي لابد أن يصل إليه العمل الفني . ويقول رويين جورج كولنجود في كتابه « مبادئ الفن » أن الفنان عندما يقوم بإنشاء عمله ، قد يراعى تعذر ادراك متلقيه لعمله ادراكا كاملا ، ولن يبدو هؤلاء المتلقون في نظره في هذه الحالة مقياسا يحدد له مدى فهم عمله ، إنما سيكون لهم دور في تحديد موضوع العمل الفني ذاته ، أو معناه . ومادام الفنان قد شعر بمشاركته للمتلق فإن هذا لا يعني أى تنازل من جانب ، بل يعنى أنه يرى أن مهمته ليست خاصة بالتعبير عن واقعه الشخصى — سواء أكان نفسيا أو اجتماعيا أو مزيجاً من العنصرين — بل التعبير عن واقع يشارك فيه المتلقون . وهو بهذا يظهر قدرته الفريدة على الافصاح نيابة عنهم عن أشياء يودون الافصاح عنها ، إلا أنهم لا يستطيعون الاضطلاع بها بغير مساعدته وبدلاً من أن يتخذ لنفسه مظهر الرجل العظيم الذى يفرض على العالم — كما قال هيجل — مهمة فهمه ، فإن الفنان يتحل بالتواضع الذى يجعله يفرض على نفسه مهمة فهمه للواقع ، وبذلك يسير لنفسه فهم ذاتها .

وبذلك لن تكون صلة الأديب بجمهوره مجرد نتيجة عابرة من نتائج تجربته الفنية والجمالية ، بل ستكون جانباً مكملًا لهذه التجربة ذاتها ، وستوضح مدى عضوية العلاقة

بين الأدب والواقع . فإن الأديب عندما يعبر عن انفعالات وأنكار تخص جمهوره يمكنه التأكد من نجاحه في القيام بذلك من مدى تقبل متلقيه لما أراد الإفصاح عنه . فما أفصح عنه سيكون شيئا يقوله جمهوره على لسانه . كما أن ارتياحه لقيامه بالتعبير عما شعر به سوف يكون في الوقت نفسه - لو استطاع توصيل هذا التعبير إليهم - شعورا بالارتياح لدى هؤلاء المتلقين لتعبيره عما يشعرون به . وهكذا فإن ما سيتحقق لن يكون مجرد اتصال بين الأديب والمتلقي ، بل مشاركة متبادلة بين المتلقي والأديب .

ومنذ العصور المبكرة للفن ، كان الفنان يعتبر ممثلاً لمجتمعه ومتحدثاً باسمه ولم يكن أحد يتوقع منه أن يتقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير الواقع المشترك ونقل أصداؤه ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيها مضي . كانت مهمة الفنان أن يشرح لآخوانه المغزى العميق للواقع ، وأن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي وضرورتها والقوانين التي تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمى الوعي بالذات والواقع لدى أبناء مدينته وطبقته وأمة وأن يساعد الناس على فهم حركة الواقع وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقي .

وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له واقعه وظروفه الاجتماعية . ومن هنا لا تتمثل ذاتية الفنان في أن تجربته تختلف أساسا عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا . ولابد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا . فالفن يمكن الإنسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب بل يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان .

إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته . والفنان المشغول بأفكار عصره وتجارب لا يطمح إلى تصوير الواقع فحسب بل إلى تشكيله أيضا . وليس هناك ثمة تناقض بين ذاتية الفنان وموضوعية الواقع ، ذلك أن المعالجة الفنية الأصلية لموضوع محدد تمكن الفنان من أن يعبر عن ذاتيته وأن يصور في الوقت نفسه التطورات الجديدة التي تطرأ على الواقع . ومدى قدرته على تجسيد السمات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان . وإذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الإنسانية فلا بد له أن يبين أن الواقع الإنساني متغير ، وأن يساعد على تغييره من أجل تطابقه مع الجوهر الإنساني .

٢٥ - اليأس

كان اليأس من الخطوط الفكرية التي واكبت الأدب الإنسان منذ عصوره المبكرة . فمثلا جسدت التراجيديا الاغريقية مأساة الانسان في يأسه من مواجهة قوى القدر والمصير ، وتفرعت تنويعات عدة من هذا الخط إلى أن بلغت قمة تشعبها في العصر الحديث . وعلى الرغم من اختلاف موقف الأدباء تجاه مفهوم اليأس اختلافا يتراوح بين التحلى الكامل والاستسلام التام ، فإنه مفهوم فرض نفسه بقوة على أعمال شعرية ومسرحية وروائية رائدة وخاصة في عصرنا هذا الذى تحول اليأس فيه إلى فلسفة قائمة بذاتها .

ويوضح روبرت والبول في قصيدة له بعنوان « عن العذاب الانسان كله » أن الإنسان يستطيع أن يتحمل اليأس الذى يعيش فيه فعلا في حين يخاف من أن يعقد الآخرون الأمل عليه . فالْيأس راحة وإيمان بالخلود الضيقة التى جبلت عليها الطبيعة البشرية ، في حين يتعدى الأمل هذه الحدود ويتحول إلى مسئولية وععب وهدف قد لا يتحقق . ففي رواية « الأمل » مثلا (١٩٣٧) لا يحيط مالرو شخصياته بهالة أسطورية بل يركز على طبيعة الانسان التى تدفعه دائما إلى التعلق بالأمل حتى لو لم يكن يملك الوسائل التى تمكنه من تحويله إلى واقع . فعظمة الانسان ليست في نوعية السلاح الذى يستعمله في تحقيق أمله ، بل في اصراره على تحدى اليأس اصرارا قد يقضى على حياته في نهاية الأمر . ولذلك نجد أحد أبطال رواية « الأمل » يواجه هجوم طائفة فاشية مقاتلة بخرطوم مياه للحريق . فهو يدرك تماما أن الطائفة لن تسقط وربما أصابته في مقتل . ومع ذلك يحول الانسان اليأس إلى سلاح ويظل في الميدان لمواجهة قدره مهما كانت النتيجة .

أما شيللى فيرى في راحة اليأس أقوى تعبير عن حقيقة الانسانية . يقول في قصيدة « مقاطع مكتوبة في حالة من الأحباط » :

« أصبح اليأس رقيقا لطيفا
كالريح والمياه في حالات السكون

-
استطيع الرقاد أرضا ككفل منك
وأنعى باكيا حياة الأمل والحرص
الحياة التي ولدتي وعلى أن أتحمل »

ويرى الشاعر جون دن أن الحياة تخضع لقانون رهيب يمزج بين اليأس والصدفة .
يقول في ديوانه « أغان مقدسة » :

« كل من هرب من الطوفان والحريق
ونجا من الحرب والمجاعة والحمى والطفيلان
لن يفلت من اليأس والقانون والصدفة »

وهناك مسرحية لتولستوى بعنوان « النور المشرق في الظلام » تسعى إلى تجسيد موقف
الإنسان من اليأس برغم أن تولستوى لم يكملها . فهي تدور حول مأساة رجل مثالي عظيم
فقد الأمل تماما في أن يفهمه من حوله . فالنور الذي يرمز إلى الأمل لا يستطيع مواصلة
التواجد في الظلام المطبق عليه . أي أن الأمل هو الاستثناء في حين يشكل اليأس القاعدة
الراسخة . ولذلك فحياة الإنسان صراع مستمر ضد اليأس والموت ، ولكن اليأس هو
المتصم في النهاية .

وفي مواجهة هذا الاستسلام نرى فيلسوفا مثل سورين كيركجارد يكتب كتابا بعنوان
« المرض القاتل » وهو اليأس — يؤكد فيه أنه لا بد من مكافحة هذا المرض حتى يشعر
الإنسان براحة النفس وبأن حياته لها معنى وغاية سامية . واليأس — في نظره — مرض من
أمراض الذات ، ويبدو في ثلاث حالات : الأولى ألا يكون عند اليائس شعور بأن له ذاتا
(وهذا ليس ياسا حقيقية) ، والثانية حالة اليائس الذي لا يريد أن يكون ذاته نفسها (أي
المهارب من نفسه) والثالثة حالة اليائس الذي يريد أن يكون نفسه ذاتها .

وأشوأ أنواع اليأس — عند كيركجارد — ذلك الذي ينتهي بصاحبه إلى إنكار الله وفقدان
كل أمل في الخلاص ، إنه اليأس القاتل الذي يقضي على روح الإنسان قبل موته الفعلي ،
والذي يدخل في بند الخطايا المعيشة . أما الشك الذي يتتاب معظم البشر فيرى فيه
كيركجارد مرحلة من مراحل اليأس وربما كان مدخلا إليه ، ولكنه يضيف أن الشك دليل
الاحساس ، لأن فاقد الاحساس بنفسه أو بذاته لا يتعرض لشك أو حيرة ، ولذلك
لا يستنكر كيركجارد الشك أو يدقعه طالما أنه لا يؤدي إلى درجة اليأس القاتل .

وقد ركز الأدباء على الشك كمرحلة من مراحل اليأس لما يحتوي عليه من صراعات
وتناقضات ، أما اليأس القاتل أو الاستسلام الكامل فلا يعني سوى النهاية حيث السكون
والموات . ولذلك فإن معظم الأعمال التي تدور حول مضمون اليأس تدور في الواقع حول
الصراعات النفسية والاجتماعية الصادرة عنه . يتضح هذا في رؤيتنا لبطل مسرحية

تولستوى الذى قد يوحى لأول وهلة بأن اليأس هو منطق الحياة ، وبأنه لا يوجد ثمة ما يمكن أن نفعله بشأنها ومع ذلك فمجرد وجوده كان نقدا عنيفا لأوضاع الحياة .

وهذه الروح هى التى سرت فى مسرح العبث فيما بعد . فمسرحية « فى انتظار جودو » لصابوميل بيكيت تجسد يأس الانسان من عالم أفرغ من قيمه ، عالم عدوانى وغامض وغير مفهوم ، عالم لا يزال يتقصه الكثير . فالسرحية تدور حول شريدين اثنين يسليان نفسيهما بثرثرة ، فى انتظار ثالث سيحل لهما مشكلاتهما . وهى الفكرة التى أقام عليها بلزاك مسرحيته « ميركاديه » من قبل حيث يأتى رجل يدعى جودو ليحل مشكلات الجميع . لكن مسرحية بيكيت لا تصل إلى هذه النهاية السعيدة ، إن جودو لا يأتى معبرا بذلك عن حقيقة الحياة الحديثة حيث يجب أن يعيش الانسان بلا أمل .

لكن اليأس عند بيكيت لا يعنى مجرد الحياة بلا أمل ، إنه يعنى التعمد على ضياع الإرادة والشلل الأخلاقى . إنه لا يحتاج إلى مأساة كى تبرزه ، أو خطبة عصماء مشتعلة لتلخصه ، إذ أنه مستمر بالحاح ، ولجاجة وهوس ، ويتنفسه الانسان مع الهواء الذى يدخل رئتيه . لذلك لا نجد فى مسرح العبث عامة ومسرح بيكيت خاصة مأساة ساخنة ملتهبة بل هناك اليأس المرعب الذى يلفح المتفرج كريح ثلجية . وعنصر اليأس عند بيكيت مرهق شديد الوطأة ويحمل فى طياته خطرا شبيها بالخطر الذى يهدد الانسان فى التراجيديا الكلاسيكية ، خطر يمكن أن يقضى على الانسان تماما .

واليأس فى الأدب الحديث لا يبدو شيئا محدد المعالم ، إنه شئ غائم هلامي ، لا لون ولا رائحة له وإن كانت الشخصيات تحس طعمه . حتى طعمه أصبح مائعا فاقد الشخصية . واليأس يصبح أشد فاعلية وأثرا كلما كان خفيا غامضا . وهناك أناس يعيشون حياة اليأس بمعنى الكلمة دون أن يدركوا هذه الحقيقة البشعة . وبعضهم ينهار عندما يدرك أبعاد مأساته . ويقول الفيلسوف الأمريكى هنرى ديفيد ثورو إن معظم الناس يعيشون حياة يأس هادئ . فاليأس يعيش مع الانسان لحظة بلحظة ، بطريقة أو بأخرى . ولابد أن الانسان يشعر به تماما عندما يصير على البحث عن الحقيقة ، فالحقيقة غامضة ، مائعة ، غير أكيدة ، عديدة المستويات كاليأس تماما . واليأس مستويات ودرجات وأنواع لكن ثمة يأسا واحدا هو الذى يبلغ بالانسان مرحلة اليقين . إنه اليأس النهائى المطلق ، التام ، الذى يتهاوى بالانسان إلى الجنون ، أو المرض الجسمانى الخطير ، أو الانتحار .

وهذا يعنى أن مجرد قيام أديب بكتابة عمل مضمونه اليأس ، فإنه يقام اليأس ويعر به . فالانسان الذى بلغ مرحلة اليأس النهائى وينوى القضاء على حياته لا يمكن أن يكتب كلمة واحدة فى عمل أدبى . إنه لن يستطع مجرد الإمساك بالقلم . قد يبدو بيكيت - مثلا - فى بعض أعماله وكأنه واقع تحت وطأة اليأس الكامل ، لكن مجرد استمراره فى تأليف

الروايات والمسرحيات يعنى قدرته المتجددة على التغلب على اليأس فالنشاط الفنى فى حد ذاته تحد انسانى لليأس . والفنانون الذين بلغوا قمة اليأس . يلجأون دائما إلى الفن كعلاج وإيمان ، وذلك لقدرته على شفاء أمراض كثيرة على رأسها اليأس . وطاقة التنظيم والتطهير الكامنة فى العمل الفنى ، تجعل منه انتصارا انسانيا بمعنى الكلمة ، وتجسيدا لعزة الانسان وكرامته مهما كان العمل مشبعا باليأس . بل إن جيته يرى فى اليأس دليلا ماديا على الحياة ذاتها ، فالانسان الذى لم ييأس قط فى حياته لا يمكن أن يكون قد عاش . وحتى فى مسرحية مثل « هاملت » تبدأ بالبطل وهو يتنمى لو كان ميتا ، نشعر أن المحرك لكل الأحداث هو الانسان وليس اليأس .

ويقول الناقد ايريك بتل فى كتابه « حياة الدراما » إن تفوق بيكيت فى تجسيد روح اليأس فى أعماله ، بحيث جعل أعمال الأدباء الآخرين الذين تناولوا المضمون نفسه ، تبدو وكأنها مجرد إنشَاء أدبى ، هذا التفوق يرجع إلى أحد سببين : الأول أنه جسد بأسا أعمق من بأسهم ، والثانى إنه عبر عن بأسه بحيوية أشد برغم تساويه معهم فى الاحساس العميق به . وهو فى كلتا الحالتين قد تخلص من اليأس - ولو بصفة مؤقتة - بالتعبير عنه . ولذلك فإن الأديب الذى يبدو أشد الناس بأسا ، هو فى الحقيقة أقل بأسا من البؤساء الكثيرين الذين فقدوا القدرة على التعبير عن اليأس أو عن أى شئ آخر ، وسقطوا فى مهوى الجنون أو الانتحار .

وقد يظن البعض أن الأدب الذى يتخذ من اليأس مضمونا له ، أدب قائم بطبيعته . لكن الملاحظ أن أشد الأدباء بأسا ، أكثرهم ميلا للدعابة والفكاهة بل التهريج الذى يسعى إلى إثارة البهجة والتفاؤل . فهناك لحظات تتوارى فيها حالة الكتابة والتشاؤم وتضجر فيها الضحكات من القلب . والحياة نفسها مزيج من البكاء والضحك ، من التفاؤل والتشاؤم . ولذلك نجد أن كل شئ فى مسرحية « فى انتظار جودو » مثلا لا يحسم فى النهاية وإن كان باب التوقعات مفتوحا على مصراعيه للجمهور . فالختم ليس سميذا يحمى جودو ، ولكنه ليس بأشقى ما يمكن أن تنصوره ، كان نكتشف أن جودو غير موجود أو أنه لن يأتى أبدا . لعله موجود وقد يحىء فالباب مفتوح وشجرة الانتحار لا تستعمل . وتنتهى المسرحية بهذه اللحظة الموحية بموقف الانسان من غموض الكون الذى يعتبره لغزى عارمة :

« فى هذه الفوضى العارمة ثمة شئ واحد ، واضح ، إننا فى انتظار مجيء جودو ، أوفى انتظار هبوط الليل . نحن لسنا قديسين ولكننا حافظنا على موعدا . كم من الناس يستطيعون أن يفخروا بهذا ؟ »

ويبدو أن حرص الأدباء على إبراز مظاهر اليأس والقنوط والاحباط والمرارة والتشاؤم والسلبيات بصفة عامة ، يرجع إلى أن كل الانحيايات التقليدية ، والقيم الأخلاقية والمثل

العليا ، التي يتشلق بها معظم الناس قد أفرغت من محتواها وأصبحت بلا مضمون حقيقى . لذلك يشعر الأديب - بصفته ضمير عصره - أنه لو سارع القطيع وسبح بحمد الايجابيات والقيم والمثل المعلقة فإنه في هذه الحالة يتحول إلى مجرد بوق أجوف . ومن هنا رأى أن الكتابة عن السليبات أشرف من الكتابة عن الايجابيات ، لأنه بذلك يضع مرآة صادقة أمام الناس ليروا أنفسهم على حقيقتها ، ففى أحوال كهذه يصبح للنفى قوة الايجاب ويصبح الأدب الذى يتخذ مضمونه من اليأس الانسانى أكثر انسانية وشمولا وعمقا من الأدب الذى يتشلق بالآمل الذى لا يلمسه القارىء .

فعندما يتخذ الانسان ويصاب بخيبة الأمل المرة تلو الأخرى ، فإن الحياة كلها تتحول في نظره إلى « خدعة كبرى » ولكن هذه نتيجة طبيعية للتأؤل الساذج المقتعل الذى يخلل للانسان أن كل شىء مسير على ما يرام دون أن يبذل مجهودا ما من ناحيته . لذلك يصرخ الأديب محمرا أن أمرا رهيبا على وشك الوقوع عسى أن يحفز الناس إلى منعه عن الوقوع . في هذه الحالة يصبح الأديب ضمير عصره وعقل جيله . والتشاؤم في الأدب ليس المقصود به تدعيم ارادة الانسان ، وإنما يهدف أساسا إلى دفع الانسان إلى القيام بعمل إيجابى . أما طريق المستقبل المفروش بالورود فلا يوجد إلا في جنة الحمقى .

ومن الواضح أن الأمل يكمن في جذور اليأس الذى قد يصل بالشخصيات إلى الحضيض في بعض الأعمال الأدبية . في هذه الحالة لا يكشف الأمل عن نفسه بصفته شعارا أجوف يرفعه الانسان ، أو فكرة براقعة عابرة تبهره ، أو مثلا أعلى يستعد للموت من أجله ، بل بصفته حقيقة من حقائق الوجود ، حقيقة راسخة في مواجهة اليأس ، مثلما يواجه الأبيض الأسود . والنهار الليل ، والنور الظلام . ولو فقد الانسان الأمل فعلا ، لما كان موجودا على وجه الأرض ليقرر يأسة التام . ولذلك فإن يأس الكاتب - كما يفهمه بعض الناس - يصبح أمرا مشكوكا فيه ، أما سعيه الملح وراء اخراج الأمل من تحت ركام الشعارات والسليبات والأوهام والأكاذيب والادعاءات فهو اليقين الحقيقى .

إن الفن - في حقيقته - سلاح يتحدى به الانسان كل هجمات اليأس القاتل وخاصة في عصرنا الحديث الذى يجد فيه الانسان نفسه محاطا بكل مظاهر الاحباط والقفوط . ومهما بلغ اليأس أشبع درجاته من القنمعة كما نجد في اللآسى الحديثة مثل « روزمرشولم » لإبسن ، و« الأب » لسترنديج ، و« رحلة يوم طويل حتى منتصف الليل » لأونيل ، فإن الأديب في النهاية يقوم بتطوير عواطف الجمهور ومشاعره من كل الأكاذيب والادعاءات التى يمكن أن تقضى عليه بالفعل عندما تتكشف له حقيقتها . والانسان القوى هو الذى يعرف اليأس ويواجهه في عقر داره . أى أن الأمل الحقيقى لن يوجد إلا من طريق اليأس الحقيقى ؛ اليأس غير القاتل الذى لا يبتلع الانسان ويقضى عليه تماما . وكما يقول نيتشه : « ما لا يقتلنى لابد أن يضاعف من قوتى » . واليأس الذى لا يقتل الانسان لابد أن يمنحه دفعات متجددة من الأمل ، الأمل الذى لا يستطيع الانسان أن يحيا بدونيه .

فصول الجزء الأول

صفحة		
٣	* منهج الموسوعة
٩	١ الأيوة
١٩	٢ الأرض
٢٥	٣ الأسرة
٣٣	٤ الإغتراب
٣٩	٥ الأمومة
٤٧	٦ الانتقام
٥٣	٧ البخل
٦١	٨ التطور
٦٧	٩ التعليم
٧١	١٠ التكنولوجيا
٧٩	١١ الحرب
٨٧	١٢ الحرية
٩٥	١٣ الخلود
١٠٣	١٤ الزيف
١١١	١٥ الشرف
١١٩	١٦ الشيطان
١٢٧	١٧ العدالة
١٣٥	١٨ العنف

١٤١	الغفران	١٩
١٤٥	الكون	٢٠
١٥١	الماضي	٢١
١٥٧	المرأة	٢٢
١٧٣	المستقبل	٢٣
١٦٩	الواقع	٢٤
١٧٥	اليأس	٢٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٨٨/٥٢٢٦

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٨٦٨ - ٠

هذه الموسوعة (الجزء الأول)

كان الدافع وراء تأليف هذه الموسوعة ، خلو مكتبة الدراسات النقدية من دراسة شاملة تلم بالآفاق البعيدة التي بلغها الفكر الأدبي العلمى ابتداء من « كتاب الملوّح » عند قدماء المصريين حتى عصرنا هذا . ولذلك حاولت هذه الموسوعة أن تقوم بهذه الرحلة عبر آلاف السنين لرصد وتحليل القضايا الفكرية التي ألحت على وجدان الأدباء على اختلاف بلادهم وعصورهم .

لكن هذا لا يعنى أن القضية الفكرية هي الشغل الشاغل للأديب ، وإلا تحول إلى مفكر أو فيلسوف لا يلجأ الى أدوات الفنان وأساليبه . ذلك أن القضية الفكرية عندما يتناولها الأديب تتحول إلى مضمون خاص بعمله الفنى ، وبذلك يخرج بها من مجال التعميم والتجريد إلى ميدان التخصيص والتجسيد .

ومن المستحيل أن تجد عملاً أدبياً له مكانته المرموقة على خريطة الأدب العالمى ، لا يحمل في طياته قضية فكرية تشكل العمود الفقرى لبنائه العضوى . وحتى غلاة المتطرفين الذين يدعون رفضهم لأى معنى محدود أو مضمون فكرى في أعمالهم ، نجد أن اهتمامهم المحموم بالشكل الفنى هو في حد ذاته موقف فكرى من التيارات والاتجاهات الأدبية السائدة في عصرهم . أى أنهم يثيرون قضية فكرية من خلال تجاربهم في مجال التشكيل والتجريد .

وقضايا الفكر الأدبي هي الزاد الذى يعيش عليه الأدب الإنسان . وهي تشكل فيما بينها نسيجاً عضوياً متناغماً هو بمثابة قضية الإنسان على هذه الأرض أو في هذا الكون . فالفكر الإنسان والأدب العالمى هما وجهان لعملة واحدة : عملة الحياة الأفضل والإنسان الأرقى .